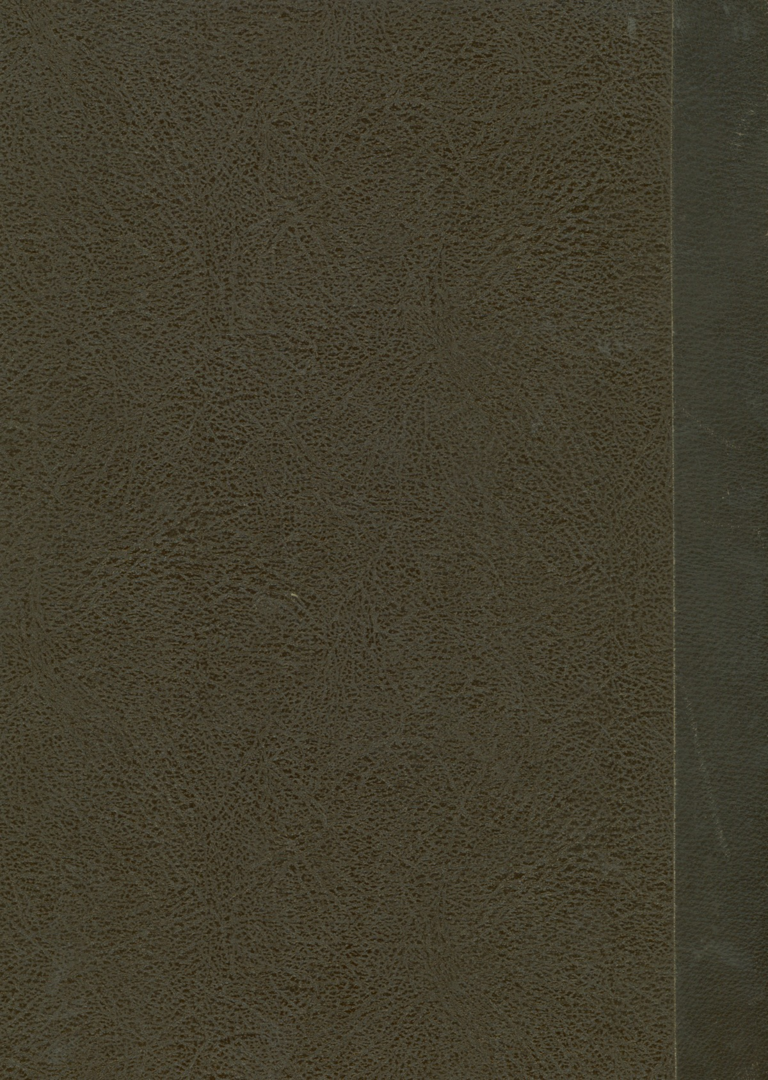


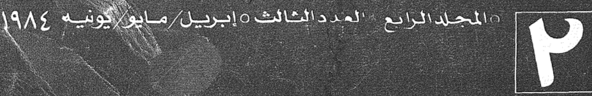






الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الأول





الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الأول

٢

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الرابع ○ العدد الثالث ○ إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٤



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربى ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

. ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الأول

محتويات العدد

أما قبل

. . فقد استوقفتني رواية في المأثور الشعبي العربي تقول : إن آدم أخذ حفنة من حنطة الجنة ، وإن حواء أخذت مثلها ، ثم قام كل منهما يبذر ما أخذ من الحنطة في الأرض ، فما زرع آدم أنتج حنطة ، وما زرعت حواء أنتج شعيرا . وكانت حبة الحنطة عند نزولها من الجنة في حجم بيضة النعام ، ثم أخذ هذا الحجم يتناقص بحسب إيمان البشر .

هذه الرواية تنطوي على خبرين منفصلين ، أحدهما يتعلق بظهور الحنطة والشعير على وجه الأرض ؛ والآخر يتعلق بحجم حبة الحنطة . ولكن قليلا من التأمل في الخبرين يكشف لنا عن حقيقة أنهما لا ينطويان على معلومات صحيحة موثوق بصحتها ، وأنهما لا يتعلقان بوقائع حقيقية . وبهذا يخرج هذان الخبران من نطاق المعرفة اليقينية إلى نطاق المعرفة الأدبية القابلة للتأويل وللقراءات المختلفة .

ولما كانت القراءة الحرة لهذه الرواية قد صارت مشروعة ، وصار التأويل حقا لكل قارىء ، فإنني أسمح لنفسي بمجاوزة الخبرين في دلالتهما المباشرة (التي لم تكن بحال من الأحوال هي السبب في أن استوقفتني هذه الرواية) ، والنظر فيما تنطوي عليه الرواية كلها من دلالات غامضة وآسرة في الوقت نفسه .

إن كلا من آدم وحواء قد أخذ حفنة من الحنطة نفسها ، وقام ببذرها في الأرض ؛ ولكن النتيجة اختلفت . وإذا كانت المقدمات متفقة والنتائج المتولدة عنها مختلفة ، كان ذلك مثاراً للعجب ، لما ينطوي عليه من مفارقة لا يستقيم معها التصور أو المنطق . ولكي تستقيم الأمور في العقل لا بد من افتراض وسيط مختلف بين المقدمة والنتيجة ، يؤدي إلى اختلاف النتيجة في الحالتين . وهذا الوسيط قد يئول إلى طبيعة الأرض التي بذر فيها كل من آدم وحواء الحنطة ؛ فربما كان اختلافُ ما في نوع التربة سببا في اختلاف نوعية المنتج منها . لكننا مضطرون إلى استبعاد هذا الفرض ؛ لا لأن الرواية لم تشر إليه فحسب ، بل لأنه لا يصدق على مستوى التجريب . والوسيط المختلف الذي تعلن عنه الرواية إعلانا صريحا هو آدم وحواء نفساهما . فحين يبذر آدم الحنطة تنتج عنها حنطة ؛ وحين تبذر حواء الحنطة ينتج عنها شعير . الفعل هنا واحد ، ولكن الفاعل اختلف ، فاختلفت النتيجة . على أن اختلاف النتيجة لم يكن - في الرواية - مجرد اختلاف ؛ فالشعير لا يختلف عن الحنطة فحسب ، بل هو دونها في القيمة كذلك . وإذن فالاختلاف النوعي في المنتج هنا قد صحبه اختلاف في القيمة .

وحين نتأمل الآن في هذه الدلالة - بمعزل عن الخبر نفسه - تتكشف لنا حقيقة باهرة ، مؤداها أن العبرة في كل عمل يقوم به الإنسان لا تكون بالفعل في ذاته بل بالفاعل . قد يصنع بعضهم مائدة - مثلا - من خشب بعينه ، ويصنع آخر مائدة كذلك من الخشب نفسه ، ثم تتفاوت قيمة المصنوع في الحالتين ، لا لشيء إلا لأن أحد الصانعين لا يرقى بمهاراته إلى مستوى الصانع الآخر . وقس على هذا كل ألوان الإنتاج الفني ؛ فالتفاوت في مستوى الأعمال الفنية مرجعه إلى تفاوت قدرات الفنانين ومهاراتهم .

أما الخبر الثاني فلا يقل إثارة للعجب عن الخبر الأول ؛ إذ ما الرابط بين حبة الحنطة والإيمان ، حتى يطّرد حجم أحدهما مع الآخر ؟ من الواضح أن الخبر هنا لا يعدو أن يكون ضربا من الأمثولة أو الأليجوريا . فلنتأمله إذن على هذا الأساس .

إن حبة الحنطة كانت في حجم بيضة النعام عندما كانت في الجنة . والتصور المستقر في ضمير الإنسان للأشياء والكائنات في الجنة هو أنها في حالة الاكتمال الذي لا مزيد عليه . ومن ثم كانت حبة الحنطة فيها في أقصى صور اكتمالها . ولكن اكتمال الأشياء والكائنات بعامة في الجنة لا ينفصل عن اكتمال معنوي فيها كذلك ، هو اكتمال الإيمان . هكذا كان إيمان آدم وحواء فيها . فلما حدثت واقعة العصيان ، وأخرج آدم وحواء من الجنة ، كانت صورة ذلك الاكتمال الإيماني قد بدأت تهتز . وكذلك خرجت حبة الحنطة من الجنة معهما ، فكان خروجها من عالم الاكتمال إلى عالم النقص إيذانا بتناقص اكتمالها ؛ أي تناقص حجمها . ومن هنا كان ارتباطها في التصور الشعبي - من حيث حجمها - بحجم الإيمان في نفوس البشر .

هذا التأويل قد يشرح العلاقة المفتقدة بين حبة الحنطة والإيمان فيزول العجب من تلازم حجميهما ؛ لكن دلالة الأمثولة - فيما يبدو - ما تزال أبعد من هذا التأويل ، أو ما تزال وراءه . ومع ذلك فلن نذهب بعيدا حين ندرك في الأمثولة دلالة مؤداها أن قيمة أي نتاج للإنسان هي رهن بمدى إيمانه بهذا النتاج ، ومدى صدقه في إنجازه .

ترى هل نستطيع أن نقول أخيرا إن الأمثولتين اللتين تضمنتهما تلك الرواية الشعبية تتكاملان في دلالتيهما الأخيرتين لكي تقولا معا : إن العمل الإبداعي القيم لا يتحقق إلا إذا توافر له شرطان أساسيان ؛ أولهما طاقة فذة على الإبداع ؛ وثانيهما إيمان صادق بأهمية العمل الذي يتجه الإنسان ويستفرغ فيه طاقته ؟ هذا ما نعتقد ؛ وليت الآخرين يشاركوننا هذا الاعتقاد .

رئيس التحرير

هذا العدد

فى إطار مهرجان القاهرة الأول للإبداع العربى ، الذى أقيم فى القاهرة فى المدة من الثالث والعشرين من شهر مارس من هذا العام إلى الحادى والثلاثين منه ، عقدت ندوة علمية حول موضوع « الحداثة فى اللغة والأدب » ، شارك فيها طائفة من الباحثين العرب والمستشرقين بدراسات تغطى جوانب هذا الموضوع الحيوى على المستويين النظرى والعملى . وكان لابد من أن يسجل هذا الجهد العلمى الخصب ، وأن يتاح الاطلاع عليه وتدارسه لكل المثقفين العرب وغير العرب ، الذين يحرصون على تعرف قضايانا الفكرية والأدبية الراهنة والملحة ، تحقيقا لوعى أعمق وأصدق لواقعنا ، وتكريسا للطاقات الخلاقة التى تعمل على إعادة تشكيل هذا الواقع وتسديد مساره .

من هنا رأت « فصول » أن تأخذ على عاتقها نشر أكبر قدر من هذه الدراسات فى هذا العدد والعدد الذى يليه ، بعد أن تركت عددا من هذه الدراسات لكى ينشر فى مجلة « إبداع » القاهرية الشهرية ، وبعد أن أضافت عددا من الدراسات لم يُقرأ فى تلك الندوة ، التماسا منها لتحقيق نسق مترابط من الموضوعات فى كل عدد . وقد كان من نتيجة هذا أن أفرد هذا العدد للقضايا النظرية المتعلقة بمفهوم الحداثة بعامة ، ولقضايا الحداثة فى اللغة على المستويين الموضوعى والمنهجى . أما الدراسات العملية لتجليات الحداثة فى الأجناس الأدبية العربية المعاصرة فسوف تشكل المادة الأساسية للعدد التالى .

● وإذا كان الفكر النقدى مطالبا - ضمن ما هو مطالب به - بتحديد المفاهيم وتدقيق المصطلحات ، لا من أجل ضبط المعايير وتوحيد الدلالات فحسب ، بل من أجل استجلاء مناهج التفكير والخلفية الإبستمولوجية الكامنة وراءها ، فإن دراسة محمد برادة ، التى تحمل عنوان « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » ، والتى يستهل بها هذا العدد ، تستهدف تحقيق هذا المطلب .

ومنذ البداية يسجل الباحث أن كلمة « الحداثة » تتعدى نطاق الأدب والنقد ، لتشير إلى صيغة فى الحياة وفهم للحضارة والتطور ، وأنها لم تكتسب دلالتها النظرية إلا من خلال نمط مجتمعى إنسانى ، مغاير كل المغايرة للأنماط السابقة ؛ وذلك منذ القرن التاسع عشر فى أوربا . ومن ثم انقسمت الدراسة إلى قسمين ؛ الأول يدور حول الحداثة ، ويتناولها فى مستويين :

المستوى الأول يتعلق بمصطلح « الحداثة » **La modernité** تاريخيا ؛ أى منذ أن استخدمه بعض الشعراء النقاد الفرنسيين (بودلير ، وجوتييه ، ورامبو ، ومالارميه) بدلالات معينة ليست هى بالضرورة المفاهيم العامة السائدة التى قامت عليها « العصرية » **Le modernism** فى واقع المجتمع وتنظيماته الليبرالية وخطاباته . ومن ثم ظهر الطابع الملتبس والمتناقض لكلمة « حداثة » ، بخاصة فى ارتباطها بالجدلية التاريخية والمجتمعية . لكن الحداثة فى القرن العشرين ، وبخاصة فى العقود الثلاثة الأخيرة منه ، ارتبطت بمعالم « مجتمع ما بعد الصناعة » ، أو « مجتمع ما بعد الحديث » ، وانعكست فى النسق العالمى للاقتصاد والتكنولوجيا والإلكترونيات ، وفى محاولة تنميط الثقافة من خلال الوسائل السمعية البصرية ، وتثبيت الفردية ونزعة الاستمتاع والاستهلاك . ومن ثم اكتسبت الحداثة معنى « المودة » ، وأصبحت تجديدا من أجل التجديد ، ومن أجل ملاحقة إيقاع الإستهلاك ، وإفراغ الثقافة - ومن ثم الإنسان - من الأبعاد النقدية والتمردية .

والمستوى الثانى يتعلق بالحداثة عندما تأخذ شكل الأيديولوجيا ؛ وفيه يلم الباحث بمفاهيم الحداثة عندما ارتحلت إلى العالم الثالث بصفتها تعبيرا عن المجتمع الأوربى - الأمريكى المتفوق . ففى غياب بنيات أساسية تطابق البنيات التى سمحت بقيام الحداثة والعصرية فى أوربا (الليبرالية ، النظام الديمقراطى ، العقلانية . . الخ) ، اتخذت الحداثة معنى إيديولوجيا ؛ أى أنها تحولت إلى بلاغة للتعويض عن التأخر التاريخى وعن غياب التنمية .

أما القسم الثانى من الدراسة فيتصل بموقع الأدب العربى من الحداثة ؛ وفيه يرصد الباحث محورين أساسيين لمفهوم الحداثة فى الاستعمال العربى ؛ وذلك من خلال مفكر هو عبد الله العروى ، وشاعر ناقد هو أدونيس . والمحور الأول يتمثل فى اتخاذ التاريخانية مدخلا للحداثة عند العروى ، والثانى يتمثل فى حداثة الإبداع عند أدونيس . ومن ثم فإن كل مفاهيم الحداثة فى الفكر والأدب العربيين تئول إلى واحدة من اثنتين : إما حداثة طوباوية ، تتوسل بالرفض والتجديد والأسئلة الجذرية والمراهنة على قوة الإبداع فى تجاوز مأزق العصرية ؛ وإما حداثة جدلية ، تؤمن بجدلية التغيير ، وضرورة ممارسة النقد الأيديولوجى من منظور التاريخانية الماركسية .

وتنتهى هذه الدراسة إلى لفت الأنظار إلى أهمية تحديد استراتيجية الخطاب النظرية فى كتاباتنا ، حتى لا تظل المفاهيم والمناهج مشدودة إلى « براءة » القول الفضفاض ، ولألاء الكلمات « الحديثة » .

● وإذا كان محمد برادة قد وقف بنا عند الاتجاهين الأساسيين لمفهوم الحداثة فى الفكر والأدب العربيين ، فإن خالدة سعيد فى دراستها للملامح الفكرية للحداثة على الساحة العربية تكرس الاتجاه الإبداعى ، وتحاول استنبات جذور هذه الحداثة أو استنباطها من خلال التجربة

العملية فى الواقع التاريخى . وهى - من ثم - تسجل كيف احتدم الجدل حول الحداثة فى الخمسينيات مع حركة التجديد فى الشعر ، وكيف أن هذا الجدل كان نتيجة أفضى إليها تحول فكرى جذرى . وفى هذا الصدد تقرر الباحثة أن الإنجاز الحقيقى للحداثة العربية هو أنها جعلت الإنسان مصدرا للمعايير ، بدلا من أن يكون خاضعا لمعايير تفرض عليه من الخارج . وهذا هو المعنى الذى أكده جبران وطه حسين وعلى عبد الرازق ؛ حيث قدم الأول المسيح بوصفه إنسانا متجاوزا لنفسه ، فى مقابل يسوع ابن الإله ؛ وحيث أكد الأخيران أن الإنسان يملك ميراثه وليس العكس . وقد انعكس هذا كله فى حركة شملت مجالات مختلفة ، ورسمت الحدود الفكرية بين مرحلتين كبيرتين ، هما عصر الإحياء وعصر الحداثة ، وجعلت من توجهات هؤلاء المفكرين البداية الحقيقية للحداثة ، من حيث هى حركة فكرية شاملة .

لقد ارتبطت الحداثة - فى هذه الحركة - بالإبداع ؛ أى تجاوز الذات ونقدها فى بعض أبعادها . وكان تداخل الذات وتعددها فى الكتابة الإبداعية سمة أساسية ، برزت فى الشعر - بصفة خاصة - على نحو أكثر صميمية منها فى الرواية والقصة ، نتيجة لقيام الشعر على المحور التزامنى ، وقيام القص على السياق التعاقبى . وقد أدى هذا الإنجاز الحداثى إلى طموح بعض الحركات الحديثة إلى أداء دور فلسفى ، كما أدى إلى البحث عن لغة جديدة ، ودخول العلوم الإنسانية فى نسيج النص الأدبى ، وسقوط نظرية المحاكاة مع سقوط النماذج فيما يشبه أسطورة « الموت - الولادة » ، التى هيمنت على المرحلة الممتدة من الخمسينيات حتى اليوم ، مجسدة الهم الحضارى أو القومى العام . وعلى الجملة فإن أسطورة الحداثة - فيما ترى الباحثة - من حيث هى حركة جدلية توليدية دائمة ، إنما تمثل الحالة العقلية أو الوضعية المعرفية للحداثة العربية على وجه التحديد .

● ثم يأتى كمال أبو ديب فى دراسته المسماة « الحداثة ، السلطة ، النص » فيرفض دعوى أن الحداثة العربية نسخة من الحداثة الغربية أو فرع منها ، ويتجه إلى التعامل مع الحداثة فى النص المنتَج نفسه . وهو فى هذا التوجه يكرس - مثل خالدة سعيد - الرؤية الإبداعية القادرة على التغيير .

من هنا يرى الباحث أن الحداثة هى رفض السلطة والانسلاخ عنها ، والانتماء إلى ما يقع خارجها ؛ أى إلى مالا يندرج فى مجال فاعليتها . وعندئذ تصبح الحرية شرطا وجوديا لا مطلبا ؛ أى تصبح مناخا تتم فيه الحركة ، لا هدفا يُسعى إليه . وبهذا المعنى تمثل الحداثة توترا داخليا بين رفض الوصول إلى هدف ، والإيمان بضرورة الوصول فى آن واحد .

وفى رفض الحداثة للسلطة فى بُعديها السياسى والاجتماعى يتمثل رفضها للنمذجة ، وصراعها ضد القديم المتشكل والمقنن . وهى بذلك تصارع نقيضا أقوى ، وتحاول أن تتمثله وتجاوزه ، وتظل - فى الوقت نفسه - مالكة لشروط تميزها الجوهرى عنه . وهى فى كل هذا إنما تسعى إلى تحقيق نص يجمع بين الحركة نحو العمق والانفتاح على الخارج . وقد وجد الباحث فى نصوص أدونيس والبياتى ودرويش والسياب وعبد الصبور وحجازى ويوسف الخال تجليات للحداثة فى شعرنا المعاصر ، تدعم تكييفه النظرى لها ، وتكشف عن وضعيتها على مستوى الممارسة .

● ومن هذه الدراسات التنظيرية التى تستهدف شرح الرؤية الآنية وتأسيسها ، ينقلنا هذا العدد إلى مجموعة أخرى من الدراسات ، تحاول استكشاف أشكال التحقق التاريخى للحداثة فى المفهوم النظرى والواقع العملى على السواء . وهى دراسات تنطلق فى أساسها من حقيقة أن الحداثة رؤية وسلوك يتحققان فى الزمن ، مرتبطين بالتغيرات التى تطرأ على الحياة حقبة بعد أخرى ، فتغدو كل حقبة محاولة لنفى ما سبقها . هكذا يعود بنا محمد عبد المطلب فى دراسته « تجليات الحداثة فى التراث العربى » إلى التجربة التاريخية العربية ، منطلقا من دعوى أن للزمن أثره فى تحديد الحداثة . على أنه لا يعنى بالزمن التتابع التاريخى الذى نسجله ونرتب أحداث الحياة وفقا له ، بل يعنى التراكم الكمى لحقبة معينة فى ظواهرها الثقافية أو الاجتماعية أو الدينية . ومن ثم يناقش الباحث رؤى المؤرخين ونقاد الأدب المتمثلة فى احتجاجهم لتقدم الشعراء أو تأخرهم ، مبرزا موقف النقاد واللغويين والنحاة ، وموضحا ما بين هذه الرؤى من التمايز والاختلاف . كذلك يتوقف الباحث عند بعض عناصر الحداثة كما تجلت لدى بعض الشعراء فى العصر العباسى ، ويسوق عددا من الأمثلة على تجلياتها ، ثم يقف على مظاهر التغير على المستوى الفنى ، فى اللغة والصورة والمعنى ، مركزا على مالحق التشبيه والاستعارة من جدة وغموض ، رابطا بين هذه التغيرات وتنوع الموضوعات وبروز الأنا فى قصائد أولئك الشعراء .

وقد كان الهدف الأخير من هذه الدراسة ، فضلا عن الوعى بالقضية تاريخيا ، الكشف عن عناصر الحداثة فى التراث العربى ، التى يمكن أن تدخل أو يدخل بعضها فى نسيج وعينا الراهن ، دون أن ننغلق عليها وحدها .

● وعلى الأرضية نفسها - تقريبا - تتحرك دراسة محمد فتوح أحمد عن « الحداثة من منظور اصطفائى » ؛ ففيها يتتبع الباحث ظاهرة الحداثة فى الشعر العربى ، فيما سمى فى العصر العباسى بشعر المولَّدين . وقد كان مفهوم الحداثة عند ذاك يجمع بين حدين : حد إيجابى يتعلق بمعانى الجدة ؛ وحد سلبى يرتبط بمعانى المخالفة للقديم . وفى هذا الإطار - على ما يرى الباحث - تولدت النظرة الاصطفائية التى تقوم على التوفيق بين المتعارضات .

على أن هذه النظرة الاصطفائية - فيما يرى الباحث كذلك - قد تولدت من خلال طرح آخر يعتمد على النسبية فى علاقة المحدث بالقديم ، من أجل تسويغ المحدث والتماس العذر له ، أو تهجينه بالقياس إلى القديم ، أو جعل الحداثة رافدا موازيا للتراث . ومن ثم تتبع الباحث مظاهر هذه النزعة الاصطفائية لدى ابن قتيبة والآمدى والقاضى الجرجانى من قدامى النقاد ، مؤيدا - بصفة خاصة - موقف الأخير . على أن هذه النزعة

الاصطفائية تعود فتتمثل - حديثا - فى حركة الإحياء وما أعقبها من حركات تجديد ؛ ولكنها تختلف عن الاصطفائية القديمة فى التفصيلات ، وإن اتفقت معها فى الفهم الأساسى والتوجه العام .

وواضح من هذه الدراسة والدراسة التى سبقتها أنهما تؤكدان أن قضية الحداثة فى ذاتها ليست طارئة فى زمننا الراهن على حقل الفكر أو النقد ، وإن ظل للطروح الجديدة خصوصيتها التى تلائم زمنها وتتأثر بمتغيراته .

● وامتدادا لهذا الاتجاه ، ولكن بدءا مما نسميه عصر النهضة فى منطقتنا ، يحدثنا بيير كاكيا عن « تطور القيم الأدبية فى القرن التاسع عشر ، بين النظرية والتطبيق » . وهو يبدأ بنقد مقولة أن الاتصال بالغرب كان السبب الأساسى فيما طرأ من تغير على الحياة العامة فى مصر والشام ، ثم فى غيرهما من البلاد العربية ، طوال القرن التاسع عشر ، منتهيا إلى أن تكوين القيم الجديدة لم يتم فى كل ميادين الفكر عن طريق التلمذة المباشرة للغرب ؛ فلم يظهر أثر للمقاييس الغربية فيما قيل عن الأدب نظريا (عند رفاعة الطهطاوى ، أو فى ترجمة عثمان جلال لقصيدة بوالو فى فن الشعر ، حيث لم يترجم الجزء الخاص بالمقاييس الأدبية « الجديدة ») ، بل ظل معظم النقاد يؤلفون كتبا ترتكز على المقاييس الموروثة (المرصفى) ، فانعكس ذلك على النتاج الأدبى (البارودى وأمثاله) .

ولكن فى الجانب الآخر يلاحظ الباحث ظاهرة جديرة بالاهتمام ، تتعلق بالكتاب المنشئين (الشدياق ، النديم ، زيدان ، ضومط ، المويلحى) ؛ فقد كانوا - على الرغم من سلفيتهم - يستجيبون للمؤثرات الغربية فى كتاباتهم . وهكذا بعد أن ساد الأدب المشبع بالبديع فى أوائل القرن ، ليفى بحاجات نخبة ضيقة النطاق ، متماثلة فى تكوينها وقيمها ، تبدلت الأحوال حتى تزحزحت هذه النخبة عن الصدارة ، وانتهت صلاحية مقاييسها ، وحلت مكانها نخبة جديدة من المثقفين الذين حملوا لواء النهضة وتحدثوا باسمها . وقد أدى إلى هذا الانقلاب تحدى الغرب للمنطقة حربيا من جهة ، وتمكن النخبة الجديدة من علوم الغرب الحديثة وإعجابهم بها ، من جهة أخرى . غير أن الإعجاب بالغرب لم يطغ على الأدب كما طغى على غيره ، نتيجة لاعتزاز العرب بلغتهم وتقاليدهم الشعرية اعتزازا كبيرا ، ونظرا إلى أن التأثير الثقافى يحدث بطيئا وبدرجات متفاوتة . ومن ثم وجد النقاد فى القرن التاسع عشر صعوبة فى الاعتراف بالقيم الجديدة ، وصياغتها فى إطار فكرى متكامل . ولكن المحاولات استمرت ، حتى آتت أكلها على أيدى جيل الرواد .

● وفى مقابل هذا التوجه التاريخى لتتبع ظاهرة الحداثة فى الفكر النقدى العربى ، تقف دراسة أنور لوقا عن « منطلق الحداثة : مكان أم زمان ؟ » لكى توجه التفكير إلى أثر التغير المكانى فى إمكانية فعل الحداثة . وقد بدأ الباحث بالاعتراض على نظريات التطور التى راجت فى القرن الماضى (« أوجست كونت » و « دارون ») ، كما اعترض على تعريف الحداثة تعريفا زمنيا ، خصوصا وأن عصر النهضة ، الذى أخرج مفهوم الحداثة ، إنما كان يستلهم تراثا قديما ، ويطلقه من عقاله . وهنا يتساءل الباحث : ألا ينبثق تيار الحداثة بانتقال فى المكان ؟ إن الإجابة بالإيجاب على هذا التساؤل تدعمها حركة الإحياء الأوروبية ؛ فقد أذكاها فى القرن الخامس عشر فرار العلماء اليونانيين ومعهم مخطوطاتهم إلى إيطاليا عقب سقوط القسطنطينية فى أيدى الأتراك . وعلى هذا الأساس حاول الباحث رصد ظاهرة الحداثة فى مجالنا العربى من خلال تجربة الرائد رفاعة الطهطاوى ، على نحو ما تتجلى فى رؤياه الأولى على أرض الإفرنج عندما نزل مرسيليا وسجل انطباعاته عن أول مشهد وقعت عليه عيناه وهو يجلس فى أحد المقاهى . وقد استعرض الباحث النص الذى سجل فيه الطهطاوى هذه الانطباعات ، وقدم قراءة لهذا النص ، فى ضوء رحلة الطهطاوى لتتبع التئام شخصيته الحضارية ، ونشأة وعيه بالحداثة ، مقارناً انطلاقه فى المكان بما يسميه عالم التحليل النفسى « جاك لاكان » بمرحلة المرآة .

وينتهى الباحث من هذا الاستعراض إلى أن تيار الحداثة لدينا يمتد مع أولئك الذين واصلوا تجربة الطهطاوى بالانتقال فى المكان ، حيث يتجدد التراث - تلبيةً لحاجات نمونا - بالتفاعل الثقافى فى الخارج . وما دام منطلق الحداثة نقلة فى المكان ، فإن النقص الخطير الآن يتعلق برحلة الإياب ، حيث يتحقق ترابط الريادة والترجمة والتأصيل مع ما ينطق به الواقع .

● واستئنافا لمحاولة تفهم أبعاد الحداثة فى واقعنا الأدبى يحدثنا محمد مصطفى بدوى فى دراسته عن « مشكلة الحداثة والتغير الحضارى فى الأدب العربى الحديث » عما أخذ ينمو لدى الأديب العربى منذ بداية النهضة من شعور بضرورة أن يسهم فى تنمية مجتمعه وتطويره ؛ وذلك بعد أن كان قد تضاءل دور الأدب فى الحياة ، وتحولت الأصالة ، كما تحول الإبداع فى الشعر ، من استكشاف مناطق جديدة من التجربة الإنسانية إلى براعة الصياغة ، والاهتمام بالشكل على حساب الجوهر ، وأصبح استخدام المحسنات بديلا من مواكبة التجربة البشرية ، وإدراك التغير فى حياة المجتمع وقيمه . كان الأدب العربى قد أصبح بذلك شيئا خارج الزمن . ومن ثم كان الأدب العربى الحديث هو ذلك اللون من الكتابة الذى عاد فأدخل الأدب مرة أخرى فى دائرة الزمن ؛ وتغير مفهوم الأدب نفسه فأصبح أقرب إلى مفهوم المحاكاة اليونانى **mimesis** على نحو ما طوره نقاد أوروبا المحدثون ؛ وصار التجديد الحق فى عالم الأدب يستهدف بالضرورة ، وبدرجات متفاوتة ، تغيير المجتمع وقيمه الحضارية ومقولاته الفكرية .

ولكن لما كان الأديب العربى يستخدم لغة لها تراثها الأدبى الطويل ، وكان منوطاً به حفظ هذا التراث جيلا بعد جيل ، فقد أصبح بالضرورة من عوامل الثبات والمحافظة فى الحضارة . من هنا أصبح موقفه ينطوى على رغبتين متعارضتين ؛ الرغبة فى التجديد والتحديث وتغيير حياة الجماعة ؛ والرغبة فى الثبات والمحافظة . على أن تطور الأدب العربى الحديث إنما يتمثل فى تحول موقف الأديب بصفة عامة من طرف الثبات والمحافظة إلى طرف التغيير والتجديد .

● ويظل مفهوم الحداثة مرتبطا - على نحو ما - بمفهوم الإبداع حتى إنهما ليتبادلان المواقع فى كثير من الأحيان ؛ بل إن الإبداع - فى بعض التصورات - شرط جوهرى من شروط الحداثة ؛ وفى بعض التصورات يكون العكس كذلك صحيحا . ومن ثم آثر بعض الباحثين الدخول إلى الحداثة من مدخل الإبداع .

وفى هذا الإطار تأتى دراسة محمد عابد الجابرى عن « أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر » بوصفها قراءة للوجه الآخر لقضية الحداثة .

والفكر عند الجابرى يعنى مادة التفكير ، التى تشكل نوعا من الإيديولوجيا بمعنى عام ، كما يعنى الأدوات المنتجة لهذه الإيديولوجيا وآليات عملها . فالفكر إذن ، من حيث محتواه ، يشكل بنية إيديولوجية ؛ وهو - من حيث الأداة - يمثل بنية عقلية تقوم على المبادىء والمفاهيم والآليات الذهنية . أما مفهوم الإبداع فينتهى الباحث من تحليله إلى رصد ملمحين أساسيين يشخصانه ، هما الجدة والأصالة . وتوازن الجدة فى الفن والفلسفة ، الاكتشاف فى العلم ، على حين توازن الأصالة فيهما قابلية التحقق . فأيما إبداع إذن لابد أن تتحقق فيه الجدة والأصالة ، أو الاكتشاف وقابلية التحقق .

ثم يمضى الباحث فى تحليل الخطاب العربى الحديث والمعاصر ، الذى يحمل ذلك الفكر ، تحليلا إبستمولوجيا ، فيقرر أن هذا الخطاب لم يسجل أى تقدم حقيقى فى أية قضية من قضاياه منذ كان خطابا مبشرا بالنهضة . والسبب فى هذا - فيما يرى الباحث - يرجع إلى أن الآلية المنتجة لهذا الفكر تعتمد «النموذج - السالف» إطارا مرجعيا ، كما أن هذا الفكر يتعامل مع الممكنات الذهنية كما لو كانت معطيات واقعية ، ويحل الذاكرة والعاطفة محل العقل . ومن ثم ظل هذا الفكر يتنازعه الماضى العربى الإسلامى والحاضر الأوربى ، وظل بذلك يستمد مفاهيمه من واقع ليس هو الواقع العربى الراهن . وبذلك تحولت هذه المفاهيم إلى« بدائل » خطابية كلامية ، وكان المفروض فيها أن تكون دوالّ على معطيات واقعية . وبذلك أيضا فقدت الذات العربية استقلالها التاريخى ، وظلت خاضعة لسلطة النموذج - نموذج الماضى أو النموذج الغربى - وآليات التفكير التى يكرسها .

وفى تشخيص الثقافة العربية الراهنة يرصد الباحث ثلاثة نظم معرفية هى : النظام المعرفى البيانى ، الذى تحمله اللغة العربية ، والذى قننته العلوم العربية الخالصة . وهو نظام يكرس رؤية للعالم ، قائمة على الانفصال واللاسببية . ثم النظام المعرفى العرفانى (الغنوصى) ؛ وهو الذى يكرس رؤية للعالم ، قائمة على مبادئ المشاركة والاتصال . والنظام الثالث والأخير هو النظام المعرفى البرهانى ؛ وهو الذى يكرس رؤية للعالم تقوم على الترابط السببى .

وتنتهى الدراسة إلى أن أزمة الفكر العربى أزمة ثقافية ، ارتبطت منذ البداية بالسياسة وليس بالعلم ، وخضعت - من ثم - لتقلباتها . أما مجاوزة هذه الأزمة فتتوقف على إعادة بناء الحاضر والماضى فى آن واحد ؛ وذلك عن طريق تفكيك عناصر الماضى وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه على نحو يجعله كلاً جديدا قادرا على تأسيس نهضة .

● ويتفق أنور عبد الملك فى دراسته عن « الإبداع والمشروع الحضارى » مع الجابرى فى منطلقه الأساسى ؛ وذلك حين يبدأ بتأكيد أن الانتقال من إشكالية « التراث والتجديد » إلى إشكالية « النقل والتقليد » ، وذلك فى مقابل الإبداع ، إنما يمثل - فى جوهره - الانتقال من التبعية إلى التحرك من أجل الحرية والسيادة ، واكتساب مكانة متميزة فى قلب العالم . ويرى الباحث أن مفهوم الإبداع قد تبلور مؤخرا فى شكل مصطلح ، ولكنه كان - من حيث المضمون - يمارس تحت أسماء أخرى ، فى مناطق الشرق الحضارى والمجتمعات الاشتراكية فى أوربا ، فى مرحلة كان التركيز فيها على اللحاق بركب ما خلفته المجتمعات الصناعية الغربية المتقدمة . ولأن هذه المرحلة قد وقع بها عدد من الهزائم والانكسارات منذ ١٩٤٥ ، وبخاصة فى حقبة التغيير منذ قيام الثورة الصينية فى ١٩٤٩ ، حتى أكتوبر ١٩٧٣ ، فإن الهدف الاستراتيجى لم يتحقق بعد .

والإبداع - فيما يرى الباحث - يقوم أساسا على الخصوصية الذاتية ، من أجل خلق مضامين جديدة ومبتكرة ، لمواجهة إشكالية التحديث . ومن ثم تأتى فكرة المشروع الحضارى ، الذى يواجه هذه الإشكالية ، ويأخذ فى الحسبان - فى الوقت نفسه - الخصوصية الذاتية .

وتميز الدراسة بين المشروع الاجتماعى ، والمشروع القومى ، والمشروع الحضارى الأكثر رحابة ، لتنتهى إلى أن المشروع الحضارى يجمع بين الشمول والخصوصية التاريخية وتحديات المرحلة الآنية والرؤية المستقبلية . وهو لذلك مشروع يغلب البعد الأعمق على المقتضيات المباشرة . وينهض المشروع الحضارى العربى - على نحو ما يحدد الدارس خطوطه الأساسية - على عناصر تكوينية عدة ، ويتسم بعدد من السمات . فهو مشروع قادر على تعبئة طاقة الاستمرارية التاريخية للأمة ، ومؤكد لهيمنة معانى الوحدة والتضامن على معانى الفرقة والتعدد ، ولسيادة المنهج الاستراتيجى على الأسلوب التكتيكى . أما بالنسبة للسلطة ووضعيتها فى هذا المشروع فلن تكون جهازا للتسلط والسيطرة باسم أقلية ما ، بل بوتقة تنصهر فيها كل الإمكانات التى تنطوى عليها المدارس الفكرية والفصائل الاجتماعية المختلفة .

● وإذ تنتهى الدراسات المتعلقة بمفهوم الحداثة وإشكالياتها فى السياق التاريخى والواقع الآنى ، يبدأ نوع من تخصيص المجال ، ومن ثم تخصيص الرؤية ، فتتجه مجموعة أخرى من الدراسات إلى تفهم أبعاد الحداثة فى إطار اللغة .

وتبدأ هذه المجموعة بدراسة ناصر الدين الأسد عن « اللغة العربية وقضايا الحداثة » ؛ وفيها يرى أن اللغة العربية لغة واحدة منذ أن

تكلمها العرب حتى عصرنا الحاضر ، على الرغم مما اعتراها من تغير فى الألفاظ والأساليب . على أن هذا التغير يعد مزية للغة ، لما ينطوى عليه من تنوع وتعدد واختلاف فى الأساليب .

ويرى الباحث أن الإبداع فى اللغة لا ينبغى أن يأتى إلا من جانب العالم بها ، الفاهم لأصولها وقواعدها ؛ ولايغنى طول الخبرة وتعاقب الممارسة للكتابة بها عن العلم والمعرفة ؛ فممارسة الكتابة - مهما طالت - مع الجهل بآلاتها ، والعجز عن معرفة أسرارها وطرق استعمالها ، وعن الإحاطة بآفاق تراثها ، كل ذلك يراكم طبقات الجهل بعضها فوق بعض ، ويقود إلى التجمد عند موقف واحد ، يخلو من ثراء المعرفة الصحيحة ، ومن تفتح النفس والفكر على الجديد المبتكر . وقد استطاعت اللغة العربية ، فى ألفاظها وتراكيبها وأساليبها ، أن تتطور مع الزمن ، وأن تستجيب لمطالب الحداثة فى كل عصر ، محققة فى الوقت نفسه التوازن الذى يمنحها خصوصيتها وتميزها . ومن خلال هذا تتأكد شخصية الأديب كما تتأكد شخصية الأمة .

والدراسة بعد ذلك استعراض لعملية التحديث التى تمت فى اللغة العربية عندما واجهت فى العصر الحديث القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وقضايا العصر التعليمية والعلمية والتقنية ، وأخيرا قضايا العصر الأدبية والفنية .

● أما تمام حسان فقد وقف فى مستهل دراسته عن « اللغة العربية والحداثة » عند الدلالات المختلفة لمفهوم الحداثة باختلاف السياق الذى تستخدم فيه ، فرأى أنها - أى الحداثة - ترتبط فى سياق نص من نصوص التاريخ بالزمن ، وفى سياق نصوص الإصلاح الاجتماعى بالتغيير ، وفى سياق الإنتاج الفنى والبحث العلمى والصناعة ونحو ذلك بالابتكار . أما فى عرف رجال الدين فالحداثة ترتبط بالبدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار ، وإن دافع بعض الفقهاء عما سموه « البدعة الحسنة » ، التى تدعو إليها المصلحة . أما فى مجال العادات والتقاليد فالحداثة مستهجنة ، ومن ثم يطلق عليها فى هذا المجال اسم آخر غير البدع ، هو « التقاليع » . وكل هذا يؤكد أن مفهوم الحداثة ليس متجانسا فى مجالات النشاط الإنسانى المختلفة .

ويسلم الباحث بأن التطور اللغوى أمر واقع ، ويضرب الأمثلة على ماأصاب العربية الفصحى من تطور صوتى ودلالى وتركيبى . بيد أن علاقة الحداثة باللغة لاتقف عند هذا الحد ؛ بل إنها تتمثل على مستويات أخرى ، أوضحها ارتباطها بمناهج النظر فى اللغة . ومن ثم استعرض الباحث هذه المناهج ، فبدأ بالمنهج التاريخى فى دراسة اللغة ، ثم عرج على مناهج دى سوسير واللغويين الأمريكيين (بلومفيلد ثم تشومسكى . .) ، ثم مدرسة كوبنهاجن ومدرسة براغ . . الخ . وفى المقابل تتبع الباحث مناهج الدرس النحوى واللغوى العربية المختلفة ، والأسس التى قامت عليها ، كالاستقراء ، والتصنيف ، والتجريد ، والحتمية ، والوصفية ، وربط الصوت بالمعنى ، والمقارنة ، والتأريخ ، والمعيارية ، والتفسير ، وتحقيق صدق النتائج ، وغير ذلك من المناهج التى استخدمها الدرس اللغوى العربى الحديث .

● أما الدراسة الثالثة فى هذا المحور فعن « اللغة العربية بين الموضوع والأداة » . وفى هذه الدراسة يعرض أحمد مختار عمر للغة من زاويتين مختلفتين ، بوصفها أداة وموضوعا . فحداثة اللغة بما هى أداة تكون بقدر ما تقدمه لأبنائها من وسائل للتعبير عن حاجاتهم ؛ أما حداثتها بوصفها موضوعا فيكون الحكم عليها فى إطار حقبة زمنية معينة ، مع التنبه إلى أى دراسات لغوية تتم فى اللغات الأخرى . ويقرر الباحث أن اللغة بوصفها أداة تتخلف فى العصر الحديث ، فى حين تتقدم اللغة بوصفها موضوعا .

اللغة الأداة تعانى - كما يقرر الباحث - من صور التحريف والتشويه المختلفة ، كما أنها مستبعدة من معظم المجالات الجدية . وقد قدم الباحث عددا من الإجراءات الكفيلة بخروج اللغة الأداة من أزمتها هذه . أما اللغة العربية بوصفها موضوعا فقد تقدمت دراستها بتقدم الدراسات اللغوية العالمية . ولكن إذا كان علم اللغة من أجل العلم قد حقق تقدما ملحوظا ، فإن علم اللغة للمنفعة ، أو علم اللغة الوظيفى ، مازال يحبو بالنسبة للغة العربية . والتحدى الكبير الذى يواجه اللغويين الآن هو كيف يعيدون اللغة العربية الأداة إلى فاعليتها ، وكيف يقدمونها إلى جمهور المتعلمين والمثقفين فى إطار عصرى . ولا سبيل لإحراز تقدم فى هذه المواجهة - فيما يرى الباحث - إلا بإنشاء « مركز عربى للغويات التطبيقية » ، يأخذ على عاتقه حل كل المشكلات العملية التى تحول دون أداء اللغة لوظائفها الحيوية .

● ثم تأتى دراسة محمد حافظ دياب عن « الإثنوميثودولوجيا ؛ ملاحظات حول التحليل الاجتماعى للغة » فتنقلنا إلى مجال آخر من مجالات البحث اللغوى ، تكون فيه اللغة هما من هموم حقل معرفى آخر .

يبدأ الباحث فيسجل كيف غلب على تطور البحث اللغوى نزعتان مختلفتان وإن كانتا مع ذلك متداخلتين ، هما التمايز والتكامل ، حتى إنهما لتشكلان وجهين لعملة واحدة ، هدفها تنمية البحث اللغوى وتحديثه . ثم يشير إلى الاتجاه الإثنوميثودولوجى وكيف أنه يمثل أحدث صيحة فى حقل البحث السوسيولوجى للغة على امتداد قرابة العقدين الماضيين ، وكيف أن المشتغلين بالدراسات السوسيولوجية منا قد أخذوا مؤخرا يولون هذا الاتجاه شيئا من اهتمامهم . وقضية البحث الأساسية فى هذا الاتجاه هى الكشف عن الأساس المشترك بين اللغة والمجتمع ، أو - بعبارة أخرى - الكشف عن المبادىء المهيمنة على العلاقة بين البناء الاجتماعى والبناء اللغوى ؛ وذلك عن طريق تعرف الوحدات القابلة للمقارنة فى كليهما ، وإبراز تبعية كل منهما للآخر . ولما كان المدخل اللغوى الاجتماعى ، والمدخل الأنثروبولوجى ، لم يحيطا بكل الجوانب الاجتماعية للظاهرة اللغوية نتيجة لضيق دائرة اهتمامهما عن الإلمام بكلية الطابع الاجتماعى والثقافى للظاهرة ، أو عن كيفية تحقق كفايتها الوظيفية ، فإن ظهور مبحث « علم اجتماع اللغة » (الذى يبدو أكثر ارتباطا بالأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع) ربما كان رد فعل للنزعة الوضعية ، ونتيجة

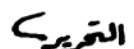
للصعوبات العلمية والفكرية والنظرية التى واجهت التفاعلية الرمزية ، ونتيجة - كذلك - لظهور كثير من المشكلات الاجتماعية التى تتصف بالتغير السريع ، والتى تلزم دراستها مباشرة ، دون الرجوع إلى جذورها التاريخية على المدى البعيد ، وعلاقاتها بسائر المشكلات .

هذا الاتجاه يرى فى لغة الحياة اليومية عاملا أساسيا فى تشكيل النظام بالمجتمع ؛ ومن ثم أصبحت هذه اللغة موضوع بحث أساسى ، يستهدف الكشف عن إمكانات استخدام الرموز والإشارات والمعانى بوصفها عناصر تكوين فى البناء الاجتماعى ، لها أثرها على السلوك الفردى والتفاعل الاجتماعى . ومع ذلك فإن طموح هذا الاتجاه فى الدراسة لتغطية المشكلات اللغوية والاجتماعية كافة مازال يعوزه الكثير من الأسلحة المنهجية .

● وأخيرا تأتى دراسة مصطفى صفوان عن « الجديد فى علوم البلاغة » لكى تختتم ملف هذا العدد ، ولكى تصنع جسرا بين قضايا الحداثة المتعينة فى اللغة ، وقضاياها المتعينة فى الأجناس الأدبية المختلفة .

وفى هذه الدراسة يقرر صفوان أن نظرية « الأشكال » كالاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية . . الخ . قد مرت عليها القرون دون أن يعتريها تغيير ؛ وذلك لارتباطها بتصور مؤداه أن وظيفة اللغة إنما تتمثل فى الإعراب عن الأشياء والمعانى المستقلة عنها ، والسابقة عليها . وقد تعرض هيجل لهذا التصور بالنقد ، مبينا أنه لا قيام للأشياء أو للجزئيات بغير اللغة أو بغير الكليات . ولكن هذاالنقد لم يكن من شأنه أن يؤدى إلى تغيير النظرية المذكورة . ولم يتحقق هذا التغيير إلا حين بين دى سوسير أن اللغة نسق تتوقف فيه المدلولات على طبيعة العلاقات بين الدوال ؛ وهى علاقات محصورة فى محورى الترابط والاستبدال . ومن هذا المنطلق استطاع رومان جاكبسون أن يستبدل بما سبقت إليه الدراسات البلاغية من تقسيم الأشكال إلى مالا نهاية له من الأقسام وفقا للعلاقات بين الأشياء ، تقسيما آخر لا يستند إلا إلى محورى اللغة : الترابط الذى يقع عليه المجاز بفروعه ؛ والاستبدال الذى تقع عليه الاستعارة بفروعها . ومع ذلك فإن بعض عبارات جاكبسون تؤدى - فى رأى الباحث - إلى الظن بأن وقوع الشكل على هذا المحور أو ذاك إنما يتبع ما بين الأشياء من علاقات . وإنما يعود الفضل فى تحرير هذه الأشكال من هذه التبعية تحريرا كاملا إلى جاك لاكان .

● بهذه المجموعة من الدراسات تكون قضية الحداثة قد طرحت أبعادها المختلفة على المستوى النظرى . ويبقى أن يحمل العدد التالى من فصول عددا آخر من الدراسات التى تدخل مباشرة إلى تجليات الحداثة فى النتاج الأدبى المعاصر . ومع ذلك فإن التجربة النقدية التى تقدمها فريال غزول فى هذا العدد ، للوقوف على بعض وجوه الحداثة فى شعر محمد عفيفى مطر ، وكذلك دراسة فدوى مالطى - دوجلاس ، المنشورة فى باب المتابعات فى هذا العدد ، التى تتناول تجليات الحداثة فى الرواية الجديدة من خلال أعمال يوسف القعيد ، إنما تمثلان فى وقت واحد حداثة النقد الأدبى عندما تلتقى بحداثة النص ؛ ففى هاتين الدراستين تكتمل حداثة الموضوع وحداثة الأداة على نحو بارز .



اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة*

محمد برادة

تكتسب بعض المصطلحات والمفاهيم وجودا ملتبسا داخل نسيج الكتابات والحوار فتنقلب من أدوات مسعفة على الفهم والتوضيح ، إلى عناصر تشيع الخلط والتشويش ، وتطبع ما وراء اللغات (ومنها النقد) بالفضْفَضة والتقريبية والتعميم . وليس معنى هذا أنّ بالإمكان تلافى هذه الظاهرة عن طريق تحديد المصطلحات والمفاهيم تحديداً « نهائيا » يستقرُّ معه الفهم ؛ فهذه عملية محدودة ، ولا يمكن أن تفلت من تأثير المتغيرات وجدلية الوعى والواقع ؛ وإنما المقصود هو الإلحاح على أهمية إعادة تحديد المفاهيم من خلال مراجعة ما وراء اللغات وعَبْر الإشكاليات التى تؤطرها ، حتى نتمكن من معاينة التغيرات ، والإسهام فى بلورة المفاهيم ولغات النقد فى ضوء أسئلة راهنة لا تكتمل صياغتُها دون إعادة النّظر ضمنياً فى اللغة والمفاهيم .

من ثم فإن مفاهيم مثل : أدب ، نقد ، تجديد ، حداثة ، رواية ، تغيير ، نهضة ، تراث ، معاصرة . . . لا تقتصر مدلولاتها على المعانى المتداولة التقريبية ، بل تتعدى ذلك إلى الحمولات الإبستمولوجية [1] الكامنة وراءها ، التى قد يضىء تحليلها جوانب مركزية فى الخطاب المستعمِل لها . وكل تحليل للغات الخطاب ومفاهيمه يُفضى إلى استجلاء خلفيته الإبستمولوجية ، وإلى تمييزه وترتيبه ، ومن ثمَّ إلى وَعْى حدوده ونِسْبيه .

من هذا المنظور تكون مناقشة موضوع الحداثة عملية نقدية مهمة ؛ لأنها تمر - حتما - عبر إعادة تحديد المفهوم ، وتجلية خلفياته التاريخية والنظرية ، ورصد بعض امتداداته - وما أكثرها - فى جسد الخطاب والتفكير العربيين المعاصرين .

إن ما أقصد إليه فى هذه الدراسة ، هو محاولة تحديد بعض العناصر النظرية التى أعتبرها لازمة عند مقاربة الحداثة وتبين تأثيراتها على الأدب العربى . والسؤال المحورى الذى أنطلق منه هو : كيف تتحدّد الحداثة على المستوى النظرى ، ومن خلال التجربة ؟

وصياغة السؤال بهذه الطريقة تنطوى على الإقرار بأن الحداثة مفهوم مرتبط أساساً بالحضارة الغربية ، وبسياقاتها التاريخيّة ، وما أفرزته تجاربها فى مجالات مختلفة . ومن ثم تبرز ضرورة البدء برصد أهم التحديدات النظرية للحداثة فى الغرب ، قبل الوقوف على مظاهر الحداثة ، تصوّراً وتجربة ، فى الفكر والأدب العربيين ، لا بهدف المقارنة أو التقاط التأثيرات ، ولكن بهدف تبين إجرائية مفهوم الحداثة داخل الحقل العربى ، ومدى مطابقته لخصوصية تجربة الحداثة العربية [2] .

إن استبعاد فكرة المقايسة بين الحداثتين لا يعنى « استقلال » تجربة العصرية (Le Modernisme) وامتداداتها التنظيرية لمفهوم الحداثة فى العالم العربى ، عن تأثيرات الغرب ووجود بصماته على المعيش والمفكَّر فيه . ذلك لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخيا بوجود سابق للحداثة الغربية ، وبامتداد قنوات للتواصل بين الثقافتين .

١ - مفهوم الحداثة :

١ - تاريخيـا :

تأخر ظهور مفهوم الحداثة (La Modernite) إلى منتصف القرن التاسع عشر ، مع أن العصرية (Le Modernisme) بدأت مُمهِّداتها فى أوربا منذ القرن السادس عشر ، أى منذ ظهور بنيات تاريخية لإحداث التغيير الاقتصادى والاجتماعى ومجاوزة الأزمة الناجمة عن عجز بنيات القرون الوسطى وفكرها . وقد تبلورت تلك التغيُّرات واتضحت معالمها الفكرية والسياسية فى القرن التاسع عشر من خلال قيام المجتمعات الرأسمالية ، وسيادة إيديولوجيا الطبقة البورجوازية المعززة للفردية وللملكية الخاصة ، ولعقلانية الدولة البيروقراطية .

إن هذا التمييز يُبعد الحداثة عن دائرة التحديدات المرتبطة بما يدور من جدل ومساجلات بين أنصار الحديث وأنصار القديم ، نجدها فى كل التواريخ الأدبية والفكرية . وهو تمييز أيضا يبرز طابع التوصيف الكُلّىّ الذى يطمح إليه مصطلح الحداثة ، على أساس أنه يرتبط بحدوث قطيعة أساسية فى تاريخ البشرية بين نمطين مجتمعيين متغايرين كل التغاير . وهذا ما نلمسه فى اختلاف مواقف بعض المفكرين الذين كتبوا فى موضوع الحداثة ، وترددهم فى اعتبارها مفهوماً أو نظرية ذات قوانين محدّدة . يقول « جان بودريار » فى هذا الصدد [٣] :

« ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجياً ، أو مفهوماً سياسياً ، أو مفهوماً تاريخياً بحصر المعنى ؛ وإنما هى صيغة مُميِّزة للحضارة ، تُعارض صيغة التقليد ؛ أى أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية . فأمام التنوّع الجغرافى والرمزى لهذه الثقافات ، تفرض الحداثة نفسها وكأنها واحدة ، مُتجانسة ، مُشِعَّة عالمياً ، انطلاقاً من الغرب . ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا غامضا يتضمن فى دلالته ، إجمالاً ، الإشارة إلى تطور تاريخى بأكمله ، وإلى تَبدُّل فى الذهنية » .

لكن التجانس الذى يتبدى فى الحداثة ليس إلا ظاهريا ؛ لأن تاريخيتها تكشف تناقضاتها ، ونسبيتها ، وتغيّر مفاهيمها ، واختلاف وجهات النظر حولها . هذا ما يمكن أن يتضح من المقارنة بين موقفين متعارضين لشاعر حديث هو شارل بودلير ، وفيلسوف ثورى هو كارل ماركس ، على نحو ما أبرز ذلك هنرى لوفيفْر فى كتابه « مدخل إلى الحداثة » [٤] . فإذا كان بودلير هو أول من قدّم صياغة نظرية للحداثة ، متّسمة بالتعاطف والمراهنة على ما تفتحه من آفاق للتجديد ، فإن ماركس منذ ١٨٤٥ ، منطلقا من منظور سياسى يُرجع إليه المعارف الأخرى ، انتقد مصطلح « حديث moderne » ، واستعمله للإشارة إلى صعود البورجوازية وقيام الرأسمالية بمظاهرها الاقتصادية والسياسية . فى سياق زمنى واحد أو متقارب ، نجد هذين الموقفين الكاشفين عن تصوّرين نظريين متعارضين إلا أنهما لازمان لتجلية مفهوم الحداثة فى مسيرتها المعقدة والمتداخلة الحلقات . لقد ربط ماركس نقده بالطابع التجريدى للدولة الحديثة ، وبالثنائية التى تولدت عن ذلك فى حياة المجتمع ، ومن ثم ألح على ضرورة استرجاع الإنسان للطبيعة بعد تحويلها وامتلاك أسرارها من خلال المعرفة والممارسة ، لتذويب الثنائيات الكثيرة التى تطبع العالم الحديث . وهو بهذا يضع مشروعه فى أفق معارض لمشروع مجتمع الحداثة ؛ فى حين يتموضع بودلير فى مجرى الحداثة ليلتقط عناصرها الاصطناعية والمؤقتة ، وليربطها بما يعتقد أنه يكوِّن الأبدى والدائم فى الجميل . وعلى هذا الأساس ، ومن موقفه المبدئى ، وقبل أن يكتشف استحالة مجاوزة الثنائية ، كتب فقرات عن الحداثة من خلال نقده لأعمال الرسامين المعاصرين له . ولعل أبرز تلك التحديدات ماكتبه سنة ١٨٦٣ :

« . . . الحداثة هى العابر والهارب والعَرضى ؛ إنها نصف الفن الذى يَكُون نصفه الآخر هو الأبدى والثابت . لقد كانت هناك حداثة بالنسبة لكل رسام قديم . ومعظم البورتريهات الجميلة التى تَبقت لأن البزّة وتصفيف الشعر وحتى الإشارة والنظرة والابتسامة (كل عصر له لبسه ونظرته وابتسامته) تشكل كلا ذا حيوية تامة . هذا العنصر العابر ، الهارب ، الذى كثيرا ما تتواتر تحولاته ، ليس لكم الحق فى أن تحتقروه أو تستغنوا عنه . إنكم ، بحذفه ، ستسقطون حتما فى فراغ جمال تجريدى وغير قابل للتحديد ؛ جمال مثل جمال المرأة الفريدة قبل الخطيئة الأولى » [٥] .

إن تجربة بودلير فى مكوناتها المختلفة ، الاجتماعية والشعرية والفكرية ، تقدم نقطة ارتكاز فى فهم الحداثة بوجهيها المتكاملين : بمنجزاتها العصرية الكثيرة المحولة للطبيعة والإنسان والعلائق ، وبمغامرتها الشعرية الاستطيقية ، التى جعلت من « كيمياء الكلمة » وسيلة لاكتشاف أغوار الذات وجحيمها ، وتشييد اللغة المنتهكة للمواضعات والحواجز ، الدافعة بالأشياء إلى حالاتها القُصوى .

من ثم كان للحداثة مظهران عند بودلير :

وجه سلبى : وهو ما عكسه عالم المدينة الكبيرة بما فيه من غياب الخضرة ، وبشاعة وأسفلت ، وأضواء اصطناعية وأحجار ، وخطايا ، ووحدة وسط أمواج البشر . . وهو الوجه نفسه الذى يتجلى فى « التقدم » القائم على التقنية المعتمدة على البخار والكهرباء .

ووجه فاتن : فكل ما هو بئيس ، متدهور ، ليلىّ واصطناعى ، يصبح فاتنا وعنصر إثارة يمكن للشعر أن يحتويه

ويعبر عنه . ومن ثم تحمس بودلير لعزل الطبيعة ، وتأسيس مملكة الاصطناعى المطلقة .

على أن المفاهيم التى كونها بودلير عن الحداثة ، بما فى ذلك محاولة بلورته إستطيقا للبشاعة ، لم تستطع أن تسعفه على إيجاد باب للخلاص وسط جحيم العصرية المولدة للقلق والوساوس ، فظل موزعا بين ثنائية الانخطاف والسقوط :

« تلك هى « الحداثة » فى اختلاطها وحيرتها كما تبدو عند بودلير : أن يكون معذبا حتى العصاب نتيجة لاحتياجه إلى الإفلات من الواقع ، لكنه يكون أيضا عاجزاً عن خلق تعال ، وعاجزاً عن الاعتقاد فى تعال له دلالة . وإذن ، فهى حداثة تقود الشاعر إلى دينامية من التوترات المستعصية ، وإلى تذوق الغامض فى حد ذاته . . . »[٦] .

من المراهنة على خامات المجتمع العصرى وعناصره المادية « الجديدة » (الملابس ، السيارة ، الماخور ، الماكياج) لنحت لغة شعرية ترتقى إلى التجريد عبر التفاصيل وتلاوينها ، ينتهى شارل بودلير إلى معاينة إخفاق الحداثة التى حاول أن ينظر لها ؛ فتلك الحداثة منحدرة من صلب البورجوازية ومؤسساتها ، وقائمة داخل بنيان متراص تتحول فيه قيم « عصر الأنوار : ق . ١٨ » إلى نسق اجتماعى اقتصادى ثقافى ، يخدم إيديولوجيا الطبقة السائدة . صحيح أنه داخل النسق السائد تنتصب دائماً عناصر وقوى ناقدة ورافضة ومضادة للثقافة السائدة ، لكن ذلك لا يعنى أن « التحويل الثقافى » الخارجى يمكن أن يَقْلبَ مشروع الحداثة المستند إلى طبقة أفرزت أجهزتها ومؤسساتها وثقافتها . ومن ثم كانت ضرورة التمييز - كما فعل هنرى لوفيڤر - بين العصرية (Modernisme) والحداثة[٧] :

«فالعصرية هى الوعى الذى تُكونه عن نفسها العصور والحِقَب والأجيال المتتالية . فالعصرية بذلك تتمثل فى ظاهرات الوعى وفى الصور وإسقاطات الذات ، وفى التمجيدات المصنوعة من أوهام كثيرة ونَفَاذ محدود إلى لُبّ الأمور . إن العصرية حَدثٌ سوسيولوجى وإيديولوجى » .

بينما الحداثة : « تفكير بادىء وتخطيط أولى ، تتفاوت جذريته ، للنقد والنقد الذاتى . إنها محاولة للمعرفة . . إننا ندرك الحداثة داخل مجموعة من النصوص والوثائق تحمل بَصْمَة عصرها ، ولكنها - مع ذلك - تتعدى الدعوة إلى الموضة وإلى الجديد : إن الحداثة تختلف عن العصرية مثلما يختلف تفكير ما ، عن الوقائع » .

لكن لكى تتضح خصوصية « حالة » بودلير وتمثيلها لتاريخ الحداثة فى القرن التاسع عشر ، تلزم الإشارة إلى الإمكانات الطبقية « المتيحة » التى جعلت بودلير ، أحد أبرز ممثلى اتجاه الفن للفن ، يعبر عن تناقضات الحداثة ومفارقاتها . ولعل التصنيف الذى انتهى إليه « بيير بورد يو » فى دراسته لِحَقْلِ السلطة والحقل الثقافى خلال القرن ١٩ [٨] ، يساعدنا على استحضار موقع بودلير الاجتماعى والإيديولوجى ، فقد أوضح بورديو فى تحليله أن الحقل الثقافى والفنى بين ١٨٣٠ و ١٨٥٠ ، بل على امتداد القرن ١٩ ، كان يتوزع وينتظم حول ثلاثة مواقع : « الفن الاجتماعى » و « الفن للفن » و « الفن البورجوازى » . وكل واحد من تلك المواقع النموذجية داخل الحقل الثقافى يُطابق شكلاً نموذجيا للعلاقة بين الفئة المسيْطر عليها ، والفئات السّائدة . على هذا الأساس نستطيع أن نفهم محدّدات مواقف كل اتجاه :

« (. . .) بينما الفنانون والكتاب « البورجوازيون » يجدون فى الاعتراف الذى يُقدمه لهم الجمهور « البورجوازى » (. . .) جميع الأسباب التى تجعلهم يتحملون مسئوليتهم بوصفهم ناطقين باسم طبقتهم التى يتوجه إليها إنتاجهم مباشرة ، فإن أصحاب « الفن الاجتماعى » يجدون فى شروطهم الاقتصادية وفى عزلتهم الاجتماعية ، أسساً للتضامن مع الطبقات المسودة التى تتخذ دائماً مبدأ أولياً لها : العداء تجاه الفئات المسيطرة داخل الطبقات السائدة ، وتجاه ممثليها فى الحقل الثقافى . أما أصحاب « الفن للفن » فإنهم يحتلون داخل الحقل الثقافى موقعاً مُلتبسا بنيويا ، ينذرهم لأن يحسوا بطريقة مضاعفة ، التناقضات الملازمة للوضعية الملتبسة للفئة المثقفة والفنية داخل بنية فئات الطبقات السائدة ؛ فلكون موقعهم داخل الحقل الثقافى يرغمهم على أن يفكروا على نحو متزامن أو متعاقب (وفقا للظرف السياسى) - فى هويتهم الاستطيقية والسياسية من خلال التعارض مع الفنانين البورجوازيين » (. . .) أو من خلال التعارض مع الفنانين الاشتراكين أو البوهيميين ، نُظراء الشعب ، فإنهم (أصحاب الفن للفن) مُنذَرون لالتقاط صور متناقضة سواء عن جماعتهم الخاصة أو عن الجماعات التى يُعارضونها . . »

ذلك الوضع الملتبس موضوعياً هو ما يتيح فهم الحداثة التى انتهى إليها بودلير : محاولة تحويل اليومى « المرفوض » عن طريق اللغة وتبويئها المكانة الأساسية ، ومن خلال ذلك ، العمل على تعميم التجريد فى بقية أشكال التعبير (الرسم ، النحت ، الموسيقى . .) . ووراء هذا التحول ، كما لاحظ لوفيڤر ، الخيبة التى انتهى إليها بودلير من مراهنته على « حداثته » :

« ليس فقط أن الشاعر (بودلير) يُعانى موت الجمال ويبكيه . . إنه يعانى كذلك غياباً ، لا غياب الله أو

موته ، بل أكثر من ذلك : الحداثة تغلف وتقنع غياب البراكسيس وإخفاقه بمعناه الماركسى : البراكسيس الثورى ، الشامل . وإنها تكشف هذا الغياب . وستكون الحداثة ، داخل المجتمع البورجوازى ، هى ظل الثورة الممكنة والمخطأة ، هى باروديا الثورة »[9] .

على الطريق السرابى نفسه للحداثة الذى سار فيه بودلير ، واصل « رامبو » وآخرون رحلة البحث عن ذلك « المجهول الموصل للجديد » ، الذى تحدث عنه بودلير فى قصيدة « السفر » . إن فتنة الحداثة لا يمكن أن تقاوم حتى عندما تقود إلى السأم أو « الموت البطىء » أو « الانحطاط » (نيتشه) . لكن الشعر يكسب من الحداثة . هذا ما تثبته تجربة رامبو القصيرة الأمد ، الغنية العطاء ؛ فقد استغرقت هذه التجربة أربع سنوات : بدأت عند نهاية مرحلة طفولة الشاعر ، وتوقفت عند عتبة شبابه ، غير أنها خلخلت بنية الشعر ولغته ورؤاه . إشراقات ملتهبة ، وتعلق هوسى بالحداثة : « يجب أن نكون حديثين بكيفية مطلقة »[10] - هكذا يصيح رامبو . لكن المجهول الكاشف للحداثة لن يصادفه ، لا عبر المدن الكبيرة ، ولا فى أسفاره إلى أفريقيا الوسطى والشرق الأوسط . وهو أيضا مثل بودلير ، سيقيم مع الحداثة علاقة متناقضة ، ترفض جوانبها المتصلة بالتقدم المادى والعقلانية العلمية وافتتان بفضاء المدنية وتحولات الطبيعة وأوهام التجارب العنيفة الجديدة . . تحويلات كثيرة أبدعها داخل اللغة متوسلا بـ « سحر الكلمة » وتفاعلاتها الكيميائية ؛ لكنه فى بحثه عن ذلك « المجهول » يكتشف قصور الواقع واستحالة تحقيق التعالى ، فينتهى به المطاف ، قبل الأوان ، إلى الصمت والانقطاع عن كتابة الشعر . بذلك كانت تجربة رامبو تأكيداً آخر لجدلية التناقض المستعصى داخل الحداثة :

« . . . ذلك المجهول الذى لا يمكن أن نملأه بالإيمان أو الفلسفة أو الأسطورة ، يكون عند رامبو ، أكثر مما هو عند بودلير ، أحد قُطبىْ التوتر الذى يسكن الشاعر . إلاّ أن هذا القُطب فارغ ، وله رد فعل - بالمقابل - على الواقع . وبإدراك الشاعر لعدم كفاية الواقع أمام التعالى (حتى لو كان هذا الأخير فارغا منذ تلك اللحظة) ، فإن الشغف بالمجهول يؤُول إلى تحطيم الواقع . هذا الواقع المحطم سيكون منذ ذاك ، العلامة الغامضة على عدم كفاية الواقع ، وسيكون أيضا علامة على طابع المجهول المستعصى على الإدراك . . . »[11] .

إن تجربة الحداثة خلال القرن التاسع عشر فى أوربا من خلال تجربة فرنسا ، وبخاصة فى مجال الشعر ، قد أفرزت الوعى النقدى لأوهام الحداثة ، وللجحيم المتدثر بأزياء وأصباغ وأضواء تُعشى البصر . . من داخل العصرية وبنياتها المعيدة لتأطير الفضاء والعلائق والحساسية ، تنتصب الحداثة كمفهوم للثقافة والإبداع ، لتطرح الأسئلة ، وتتخطى اللغة الكلاسيكية ، لغة العقل واللياقة ، إلى لغة الكيمياء السحرية الملتصقة بالذات وجُنونها . . فكأن الحداثة صورة لمحاولات الإمساك بالتناقضات دون الانفصال عن فَلكها ، أو كما عبر الشاعر المكسيكى أوكتافيو باز :

« الحداثة نوع من التحطيم الذاتى الخلاّق . . . فليس الفن الحديث ابنا لسن اليأس وحسب ؛ بل هو أيضا ناقد نفسه »[12] .

إن الحداثة ، بهذا المعنى ، تُحيلنا على تاريخ انتقال المجتمعات الأوربية من العصور الوسطى إلى قيام المجتمع الرأسمالى البورجوزاى عبر مجموعة من الصراعات والثورات والإنتاجات الفكرية . ومن ثم فإن الحداثة تؤشر على الجوانب النظرية والممارسات الفنية التى تمّتْ ضمن تاريخ بناء الدولة الرأسمالية البيروقراطية ، وبناء الصناعة ، وتخطيط المدن وتوسيعها ، وإغراق الأسواق بالبضائع ، و « تَنْضيد الناس والأشياء داخل منظومة يضبطها عقل خفى ، لا مرئى ، وكُلىّ الحضور » .

وعندما نستحضر هذه الخلفية العامة المرافقة لظهور مفهوم الحداثة وتبلوره ، فإن الإشكالية تَمْثُل أمامنا فى مجموع مكوناتها وداخل حقلها المعقّد الممتد إلى الآن ، والمُحتضن للحداثة بكل ما عرفته من تبدّلات ، وما طرأ عليها من مسخ و « تَناسخ » .

فماذا عن الحداثة فى راهن الأسئلة الصعبة وفى متاهات «عصر الفراغ» ؟

ما يلفت النظر ، بدءا ، هو تعدد التسميات لتوصيف المرحلة الراهنة من تاريخ العصرية والحداثة : فهى أحيانا «النسق الفنى - التقنى» ، وهى عند آخرين «المجتمع ما بعد الحديث» أو هى مرحلة «المجتمع ما بعد الصناعى» . . .

لكن هذه التسميات ، إذا اختلفت فى المصطلح فإنها تلتقى عند تحديد مضمون التبدلات التى عرفتها الحداثة من خلال تجربتها فى أوربا وأمريكا واليابان ، حيث الأسبقية للإنتاج والاستهلاك ، والاعتماد على التكنولوجيا وعلى السوق العالمية التى تضمن استمرار الربح الرأسمالى وترسيخ النموذج الغربى «الحداثى» فى الحياة والاستهلاك والثقافة . . .

بين نهاية القرن ١٩ وثمانينيات القرن العشرين ، عرفت الحداثة تحولات كثيرة وجذرية ، نَقَلَتْها من سياق المرجعية الثقافية الفكرية النقدية المراهنة على انتصار التقدم والعلم والعقل ، إلى مستوى «بنية استقبال» لما تفرزه أجهزة وانساق وبرامج تُديرها أيد لا مرئية لكنها ذاتُ حضور كاسح . من هذا المنظور ، وعلى أساس مجموع التغيرات الاقتصادية والتكنولوجية

والاجتماعية والثقافية ، تصبح الحداثة فى السياق الحالى هى المفهوم الذى يشير إلى[١٣] :

« . . البنية العامة للمجتمع المعاصر ، والنسق « الذى يمكن أن يتحدّد بالتركيب الأصيل لِكُليتين : تلك التى فضحها سارتر ، وتلك التى كان يحلم بها سان سيمون . أى أننا نجد ، من جهة ، «سَلْسَلَة» (serialisation) البشر ، والشروط ، والأشياء ، والآليات مثل الكومبيوتر ، واختزال كل شىء إلى نموذج وحيد من الحياة المبتذلة . ومن جهة ثانية ، هناك الكوكب الأرضى «مجدولا» ، والترابط الكونى للاقتصادات ، وشبكات التواصل وربط البنيات السياسية والاجتماعية ، واستبداد السوق العالمية » .

إن التناقض ، أى السمة المميّزة منذ البداية للحداثة مفهوما وصيغة حضارية ، قد أخذ منذ الستينيات من هذا القرن ، أبعاداً عملاقية قلبت العلائق فى كل المجالات ، ودفعت بالاستلاب والقلق والفردية وكُلّيانية الدولة – الربانية (l'etat providence) إلى حدودها القصوى . وهذا ما جعل أغلبية المفكرين الغربيين يضعون الحداثة والعصرية موضع التساؤ ل ، راسمين ، بالأرقام والأحداث والتحليلات ، صورة قاتمة للإنسان الحديث مأخوذاً فى شَرَك الحداثة وأوهامها . . لا فرق بين مَنْ يعيش فى نظام رأسمالى أو فى مجتمع اشتراكى أو فى دولة تابعة من دول العالم الثالث . هناك رموز لما بعد الحداثة تشير إلى فاعلية النّسق العالمى وتجسُّدِه فى تفاصيل اليومى المعيش ، مهما اختلفت آليات واستراتيجيات تشييد اقتصاد التكنولوجيا ، وبناء الدولة الربانية المطلقة ، وتعميم وسائل الثقافة الشعبية وتنّجيرها . على اختلاف فى الدرجات ، نجد النسق العالمى «الحداثى» بارزا من خلال ما التقطه أحد الصحفيين :

«أصبح البُعد العالمى إحدى القيم الجوهرية للحداثة : فالسُّرْعة ، والوسائل السمعية البصرية ، والروك آند رول ، والسينما ، والبلودجين ، والقمصان القصيرة ، والكوكاكولا . . من بين أشياء أخرى ، قد فَرَضَتْ فضاء مُخترقاً للفضاء الوطنى ، وأتاحت تَنَزُّهاً عالميا هو قاعدةُ تقوم عليها الثقافة التى نَسبحُ فيها يوميا»[١٤] .

إن هناك جدلية تكمن وراء تحولات الحداثة فى مظهرها ووجودها : أى بين النسق الكُلّياتى التّنميطى ، والفردية الاستهلاكية الغائصة فى الفراغ . ففى مجال الاقتصاد والتكنولوجيا ، لم تستطع الرأسمالية أن تتخطى أزمتها عن طريق جعل التكنولوجيا عاملا تاريخيا يعوض الربح ويتابع تحقيق التقدم وحل مشكلات الإنسان . ذلك أن الثورة التكنولوجية وجدت نفسها مشدودة إلى خدمة مصالح النظام الرأسمالى : السيارات الخاصة ، وأجهزة التلفزيون ، والمُخترعات المختلفة ، والطرق السيارة ، والكومبيوتر . . كل ذلك يندمج فى النّسق الاقتصادى الاستهلاكى ليصبح عبر وسائل الثقافة الجماهيرية وعبر الإشهار والدعاية ، عناصر متكاملة تَضْطلع بدور إيديولوجى «يُصَفِّح» العقول ويشدها إلى نمط حياة الأزرار والشاشة الصغيرة . .

وفى مجال السياسة ، أصبحت الدولة هى السلطة العليا ، والمفتاح السحرى الذى يدير الآليات الضخمة والمتاريس وترسانات الأسلحة والأقمار الصناعية وأجهزة المخابرات ومناجم العملة الصعبة والشركات المتعددة الجنسيات . .

أصبحت الدولة جهازا مستقلا لا يتغير وفق تغيّر الطبقات ومطالب المواطنين ، وإنما يرتبط بالمصالح الثابتة للمستفيدين من النسق ومن «عطاءات» الحداثة .

« . . هكذا تَماهَت الدولة ، وقد نزعت تجريديتها ، مع الفئات الاجتماعية المحظوظة التى تقوم مصالحها الخاصة ، السياسية والاقتصادية معاً ، على أسس تلك الحداثة نفسها : أى فئات التقنوقراطيين والمُتعهدين ، ومثقفى التسيير والرأسماليين (خارج – الأرض) ، وأطر المحترفين (العصريين) (. . .) إن (ثِقْل الأشياء) يسير فى اتجاه خضوع الدولة لإرغامات الحداثة ، لكن شؤ ون الدولة تبقى ، مع ذلك ، مُسيَّرةً بكيفية مستقلة فى ضوء تَوازُنات سياسية ذات خصوصية نوعية »[١٥] .

لم تعد وظيفة الدولة فى أفق الحداثة الراهنة هى ضبط مصالح «الأمة» وحقوقها ، بل التسابق لاحتلال مكانة أساسية داخل النسق العالمى ، والاضطلاع بمهام عَوْلَمة[١٦] الاقتصاد ، وتصدير النموذج الحضارى والثقافى «الحداثى» إلى مختلف أركان المعمورة . . .

وفى مجال الثقافة ، رسخت ما بعد الحداثة الثقافة الجماهيرية ووسائلها ، ومنطق «الموضة» والدعاية لها . إنها ثقافة للجماهير من منظور يُثبت الاستهلاكية والمُتعيَّة ، ويغرس نموذج الثقافة الابتذالية . تخلّت الثقافة عن نُسغ الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال ، لتتجه على نحو متزايد ، وفى مجالها الجماهيرى – إلى هوس التغيير من أجل التغيير ، وإلى ملاحقة العلامات وتناسلاتها ، وابتعاث عناصر الفولكلور ، وزينة التقاليد ، وزخارف الماضى . . إن هذه الثقافة الحداثوية تحرص على تعايش الأساليب والاتجاهات ، وتسعى ، ضمنياً ، إلى الإيحاء بأن عصر الإيديولوجيات المناهضة قد انتهى ، وأن المتعية والاستهلاك وفعالية الأزرار هى السبيل إلى تحقيق المساواة وانتزاع جذور الصراعات الطبقية ، وتعميم الرفاه والتواصل . من هذه الزاوية ، يكون «ما بعد الحداثة» فى مفهومه الثقافى «تصحيحا» للحداثة :

« . . . يجب أن نفهم ما بعد الحداثة على أنها من

جهة : بمثابة نَقْدٍ لهوس التجديد والثورة بأى ثمن ، وهى من جهة ثانية ، إعادة اعتبار لمكبوتِ الحداثة : أى للتقاليد ، والمحلى ، والزخرفة . . .»[١٧] .

إن هذا التقديم التخطيطى لِسِمَات الحداثة فى تحولاتها ، إذ يركز على الجوانب السلبية ، قد يبدو منذرا بكارثة ، ولكن وقائع العصرية وامتداداتها فى النفوس والعلائق تُرجح مظاهر الخراب والنسف والخواء إلى مظاهر الرفاهية وتحسين مستوى العيش وتسخير الطبيعة . لكن الأهم هو إبراز طابع التناقض الملتصق بالحداثة فى جميع مراحلها . . وهو تناقض يتيح الخروج من شرنقة النموذج الحداثى المغيِّب لإرادة الإنسان ، والمُفرِغ للقيم من محتواها . هكذا اتخذت ردود الفعل على النسق الاقتصادى العالمى ، وعلى الحضور الكُلى الدولى ، وعلى الثقافة الاستهلاكية الابتذالية ، أشكالاً مضادة لتكسير الطوق الجحيمى ، ولرفض عصرية التَّعليب والأَتْمَتَة والأسلحة الكيماوية والنووية وتشيىء البشر : أكثر ما يتجلى ذلك فى التنظيمات والجمعيات ذات الأهداف «التحريرية» المقاومة لكيانية الدولة : أنصار حماية البيئة ، الحركات النسائية ، جمعيات حقوق الإنسان ، أنصار السلام ، جمعيات حماية المستهلك ، تنظيمات الدفاع عن الأقليات . . . الإنتاجات الثقافية والفنية الهامشية . . . مظاهر كثيرة تجسد الوعى المضاد والرفض لأوهام الحداثة ونماذجها . وفى مجال الأدب والفنون والعلوم الإنسانية ظهرت أعمال كثيرة منتقدة ومحللة لجحيم العصرية والحداثة ، ومعلنة إفلاسها .

غير أن ذلك لا يعنى أن التجاوز يندرج فى باب الحتميات ، وأن البديل ماثل فى «ثورة» تُبشر بها النظريات ؛ فالحكم بإفلاس الحداثة لا يعنى نهايتها ؛ لأن نَسَقَها المتناقض المعقد يمتلك إمكانات كثيرة للدفاع عن وجوده .

٢ - الحداثة فى شكل ايديولوجيا :

عند ارتحال الحداثة من بيئتها وسياقها إلى بيئات وسياقات أخرى (عن طريق الاستعمار أو البعثات أو المثاقفة وأشكال التواصل المختلفة . . .) ، فإن تناقضاتها وإشكالياتها تتخذ وجوها مغايرة وتعبيرات مختلفة ، خاصة فى الأقطار ذات التقاليد والثقافات العريقة . رحلة الغرب إلى المستعمرات ، وحضوره المستمر داخل ما يُعرف ببلدان العالم الثالث ، جعلا المجابهة بين نمطين مجتمعيين تتفجر فى شكل شظايا حداثية تعمق جروح المجتمعات «التقليدية» ، وتشد مسيرتها التحريرية إلى متاهات العصرية والتحديث ، واستيراد النموذج الحضارى الغربى . . . فالأقطار العربية تَعَرَّفَت على الحداثة - أول الأمر - فى مظاهرها المادية المتفوقة عسكريا وإداريا وتقنيا وعلميا ، أى من خلال الأشياء القابلة للتصدير بسهولة ووفق ما يخدم مصالح الغرب وأغراضه . وفى غيبة الشروط المادية المرافقة لسيرورة الحداثة الغربية (الثورة الفكرية والسياسية والصناعية . . .) ، فإن علاقة العرب بالحداثة اتّسمت باللاّتاريخية ، وبالتعامل الإيديولوجى . وإلى عهد قريب ، كانت صورة الغرب فى الثقافة العربية بعيدة عن التحليل التاريخى النقدى المحتكم إلى التنسيب وربط النتائج بخلفياتها وبمناهجها الفكرية والعلمية . ومن ثَمَّ كان التّسليم بنموذجية الغرب ، واستلهام تلك النموذجية إيديولوجيا ، حتى عند المفكرين الدينيين الذين أرادوا التوفيق بين التقليد والتجديد[١٨] ؛ بين «الأصالة» والحداثة . بذلك فإن الحداثة لم تفعل فى المجتمعات العربية بصفتها جدلية للقطيعة كما فعلت فى الغرب ، وإنما تحولت إلى دينامية للخلط ومراكمة الأفكار والمذاهب والمناهج التى أفرزتها الثقافة الغربية منذ القرن الثامن عشر (العقلانية ، والديكارتية ، والوضعية ، والعلموية . . .) ، أى أن الحداثة تتحوّل ، كما لاحظ جان بودريار :

«إلى بلاغة للحداثة تنتشر وسط التباس تام داخل مجتمعات العالم الثالث ، لتعوِّض عن التأخر الحقيقى ، وعن غياب التنمية . . .»[١٩] .

من هذا المنظور ، يبدو الوجه الإيديولوجى الذى طبع فَهْمَنا للحداثة على نحو ما أوضح ذلك الأستاذ عبد الله العروى محدداً الإيديولوجيا العربية على أنها :

« . . بناء نظرى مأخوذ من مجتمع آخر ، وليس مُندرجا بِرُمَّته فى الواقع ، إلا أنه فى الطريق إلى أن يصبح كذلك ، أو أنه ، بتعبير أدق ، مستعمل بصفته نموذجا بالذات لأجل أن يحققه الفعل . . .»[٢٠] .

لا يمكن ، إذن ، أن نُعطى للحداثة فى العالم الثالث المفهوم نفسه الذى اكتسبه فى مساره التاريخى الغربى ، أى بوصفه الصيغة التى ترسم البنيات الجديدة والتاريخ الاجتماعى ، وحركات الفكر والإبداع النافية والمناهضة للتغيرات التى حملتها العصرية . وعلى نقيض ذلك يتخذ مفهوم الحداثة فى بلدان العالم الثالث والعالم العربى صيغة لِطَمْسِ التأخر التاريخى والاستلاب الحداثى وسط ركام «بلاغات» الحداثة وأسطوريتها السحرية .

ومن المفيد أن نُذكِّر بعناصر تَجسُّدات العصرية والحداثة فى واقع الحال بالعالم الثالث :

- فى الاقتصاد : تَجَذُّرُ التبعية ، وإخفاق مخططات التنمية ، وتفاقم التفقير والبؤس والاستغلال ، والانتهاء إلى مأزق ، لا بالنسبة للعالم الثالث فحسب ، بل بالنسبة لمركز الحداثة العالمية كذلك ، المعتمدة على السوق العالمية[٢١] :

«إن هيمنة السوق العالمية تَعْنى ، فى نهاية التحليل ، أن البلدان «المسيطرة» والأقطار «المسيطر عليها» مرتبطة فيما بينها بروابط متبادلة ، لها نفس القوة فى كلا الاتجاهين ، حتى وإن انعكست العلامات . إنها تبعيّة متبادلة أصبحت فَوْضاها فى المالية العالمية مثالاً

كلاسيكياً ؛ فالعالم الثالث الذى ارتفعتْ استدانتُه سنة ١٩٨٢ إلى أكثر من ٦٠٠ مليار دولار ، هو عمليا فى حالة إفلاس ، لكن الغرب لا يملك سوى التفاوض لإعادة جَدْوَلة هذا الدين ، ومنح قروض جديدة . إنه لا يريد أن يجازف بمفاقمة البطالة فى بلدانه إذا أوقف البيع دينا مع العالم الثالث ، كما لا يريد أن يجازف بترْكِ النسق النقدى العالمى ينهار . . » .

● وفى التنظيم السياسى ، أصبحت «الدولة» غاية فى حد ذاتها ، تُشيّد على شاكلة الدولة الأوربية ، مفرغة من تاريخها وأسسها ، ومفصولة عن الطبقات والفئات ، لتصبح أداة وصل مع الميتروبول والنسق الاقتصادى العالمى ، وأداة قمع للمجتمع المدنى ، وحامية لمصالح البورجوازيات المحلية التابعة للمركز . دولة تقوم على المساعدات التقنية ، وعلى استيراد النماذج والاستدانة ، وتدجين المواطنين . لقد تحوّلت الدولة فى العالم الثالث إلى وسيط بين النسق الاقتصادى العالمى الخاضع للرأسمال العالمى ، وبين الشعوب المسلوبة الإرادة ، التى ترغمها دولها على تجرُّعِ نفايات التكنولوجيا وإفرازات الحداثة «الجماهيرية» .

● وفى الثقافة ، تقوّضت البنيات الفكرية والفنية التقليدية فى غمرة التحديث المستجلَب ، وتشابك خليط الثقافات المستوردة ، لتتعرَّض الهوية الجماعية إلى «غسل» قسرى عبر وسائل الثقافة التقنية الجماهيرية وإنتاجاتها المرسِّخة للنموذج الثقافى الحداثوى الغريب عن البيئة والعقلية والتطلعات .

لكن ما تجب الإشارة إليه هنا ، هو الدور الذى تضطلع به الولايات المتحدة الأمريكية فى تصدير ثقافتها إلى جميع أنحاء المعمورة ، وخاصة إلى بلدان العالم الثالث ، اقتناعاً منها بأن مجتمعها هُوَ المجتمع الذى يتواصل أكثر من أى مجتمع آخر مع العالم كله[٢٢] . وبذلك فإن استمرار النسق الاقتصادى العالمى الذى تسهر عليه أمريكا وتقويه ، يقتضى استخدام التكنولوجيا والإليكترونيات لـ «توحيد» المجتمع العالمى ثقافيا ونفسيا وحضاريا . ومن ثم فإن التخطيط للغزو الثقافى يشكل جزءا أساسيا فى تخطيطات الولايات المتحدة التى تعتبر نفسها «مسئولة» عن تحديث العالم وتطويره . .

إن هذا الواقع الموصوف فى خطوطه العامة ، والمتصل بسيرورة تاريخية معيَّنة ، يحكم على العالم الثالث ومنه العالم العربى ، بأن يكون فى موقع المتلقى ، «المتحمِّل» لعواقب العصرية والحداثة ، لا المشارك فى صُنعها ؛ بل إن كثيراً من الدراسات ، وبخاصة الاقتصادية منها ، تذهب إلى أن التطور اللامتكافىء بين العالم «الأول» والعالم الثالث يؤكد ، أكثر فأكثر ، انسداد الأفق ، واستمرار الدَّوران فى الحلقة المفرغة . لكن داخل هذا المأزق العام للعالم الثالث ، تتبلور أنماط وعى

مغايرة ومناهضة لأوهام الحداثة ولقُدْسية الرموز والعلامات الغربية . وأكثر ما يتجلى ذلك ، عندنا ، فى مجال الإبداع الأدبى والفنى ، وفى بعض اتجاهات الفكر الحديث[٢٣] ، وهذا ما سنقف عنده فى الصفحات المخصصة للحداثة العربية .

يهمنا عند هذا المستوى من التحليل ، أن نبرز ملاحظتين اثنتين علينا أن نُوليهما الاعتبار عند محاولة تحديد مفهوم الحداثة العربيَّة :

١ - إن الحداثة المرتبطة بالعصرية لا تُحيلنا على مفهوم نظرى مميز فى عناصره المكونة ، يُتيح استعمالاً تعميميا . إن مفهوم الحداثة هو تاريخ أكثر منه أداة . ومن ثم لا مناص من استحضار تحولاته وتناقضاته ، أى من ضرورة اعتبار الجانبين ، السلبى والإيجابى ، بالنسبة للمنظور الذى يتمُّ منه التعامل مع العصرية والحداثة . فمثلا ، بالنسبة لفيلسوف مثل أدورنو ، يعتبر التجربة الحداثية سجينة لتجريديتها ، ومُتَّجِهةً إلى النفى والسلب أكثر من تقديمها لتصورات إيجابية :

« . . . إلا أن الحداثة لا تنكر ، مثلما تفعل ذلك الأساليب دائما ، الممارسات الفنية السابقة ، وإنما تنكر التقليد بصفته تقليدا . وهى فى ذلك لا تفعل سوى تأييد المبدأ البورجوازى فى الفن . إن تجريديتها مرتبطة بالطابع البضاعى للفن . . . »[٢٤]

وفى الوقت نفسه نجد مفكراً آخر هو «جيل ليبوفتسكى» يتبنى وجهة نظر الباحث الأمريكى «دانييل بيل» ليدافع عن ثورية الحداثة فى المجال الثقافى والفنى :

« . . إن السيرورة الطلائعية هى المنطق نفسه للثورة ، بِأَنَوِيَّتِها المناقضة لِنَسق القيمة المضبوط ، وللتراكم والتعادل . وقد أوضح دانييل بيل بكيفية صحيحة أن الثقافة الحديثة معادية للبورجوازية . وأكثر من ذلك ، هى ثورية ، أى أن لها جوهراً ديمقراطيا يجعلها ، على غِرار الثورات السياسية الكبرى ، لا تنفصل عن الدلالة الخيالية المركزية الخاصة بمجتمعاتنا ، ولا عن الفرد الحرّ والمكتفى بذاته»[٢٥] .

٢ - استطاع الشعر ، من خلال تجربة بودلير ، ومالارميه . . . أن يبلور مفهوما خاصّاً للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود فى تجديد اللغة وتحرير المخيلة . فتجديد اللغة يبدأ بتسمية الأشياء وملاحقة الهارب والمنفلت والمتناسل من صلب الحياة العصرية المغيِّرة للفضاء والأحجام ، والمبتكرة للأشكال الهندسية المعمارية ، والمالئة للحياة اليومية بالتفاصيل المادية التى طالما داعبت الخيال . ولكن لغة الشعر لا تتميَّز إلاّ عندما تَرْكَبُ «دكتاتورية المتخيَّل» التى تخترق مقولات الإدراك والوصف المعتادة . وبين «الأنا» الحرَّة ، أى القيمة المطلقة فى النَّسق الليبرالى ، وإرغامات التصنيع والتحديث ، يبتدع الشعر لغته

ورموزه ومجاله الحلمى ، مبدّدا الحدود المتوهّمة بين الواقع واللاواقع ، بين التاريخ والأسطورة . وجميع لغات التعبير (الفنون التشكيلية ، الموسيقى ، المسرح ، السينما ، . . .) أبدعت لغتها الخارجة عن نطاق لغات التوصيل والمحاكاة .

هكذا تنتصب لغة الحداثة سمة أساسية ومشتركة منذ بودلير إلى اليوم[٢٦] ، بين المبدعين المتمردين على إرغامات التخطيط وأزرار الإلكترونيات وأرقام الإحصاءات ، وكل ما يمسخ إنسانية الفرد والجماعة .

٢ - الأدب العربى والحداثة :

لا يهمنا هنا التأريخ لبدايات استعمال مصطلح «الحداثة» فى الكتابات الفكرية والنقدية الأدبية ، ولا رصد التجارب التعبيرية التى تنتمى إلى الحداثة . . وإنّما نحرص على إبراز الإطار الفكرى المفهومى المنطلق من تصورات للحداثة وللعصرية ، ضمن طرح إشكالى يحاور «الأزمة» المجتمعية العامة ويطمح لأن تكون تساؤلاته فاسخة لعقدة القائم المتعثر ، وتدشينا للآتى المتشكّل عبر جدلية الهَدْم والتّبنِين .

بعبارة أخرى ، لن نقف عند التجليات الأولى للإبداع الحداثى فى الرواية والقصة والشعر والمسرح ، وعلى أصداء ذلك فى لغات النقد وتباين مفهومات المصطلحات المستعملة لتعيين مظاهر الحداثة فى الأدب العربى . ذلك لأننا نريد أن ننطلق من الاستعمال الأكثر تبلوراً وشمولية ، على نحو يجعل لمفهوم الحداثة طاقة إجرائية أكبر عند تحليل الكتابة الأدبيّة وأشكالها ووظائفها . . ومن هذا المنظور ، فإن المفاهيم التى سنعرض لها هى أكثر اندراجاً فى سياق الحداثة العامة التى عرضنا بعض الملامح من مشكليتها ، سواء اتجهت إلى إقامة علائق تمَثّل ومجاوزة ، أو إلى علائق نقد وقطيعة .

وقد اخترت ، لتوضيح الاختلاف النظرى الأساسى فى تحديد مفهوم الحداثة العربية ، تصورين يمكن الانطلاق منهما لصياغة أسئلة أخرى عن رحلة الحداثة فى الأدب العربى ، وهذان التصوران مستخلصان من كتابات الأستاذ عبد الله العروى ، والشاعر الناقد أدونيس . وليس الحافز على هذا الاختيار إبراز التعارض بين رؤية المفكر المؤرخ ، والشاعر المبدع ، لأنهما كلاهما يصدران عن هاجس إبداعى[٢٧] ، وإنما لأن طرحهما لمشكلية الحداثة يُلامس مجموع التصورات ، ويمكن أن تندرج ضمنهما أطروحات أخرى تقترب أو تبتعد قليلاً عن إطارهما العام .

وتجدر الإشارة إلى أن الخلفية العامة التى تكمن وراء التصوّرين النظريين اللذين سنعرضهما ، ووراء تصورنا ، تعد العصرية صيغة إيجابية يمكن البحث داخلها فقط عن التجاوز والحلول ، بل إن العصرية هنا تأخذ معنى «التّحديث» المتصل بالإكراه والتلفيق ، وبسيرورات القسر والاستجلاب . لكن التحديث ، حتى فيما تكشف عنه من خرائب وعجز وانفصام للدولة عن المجتمع المدنى ، يظل تجسّداً تاريخياً منطويا على عناصر ملموسة أفرزتها الممارسة والتجربة ، وتشير إلى علائق معينة بالحداثة ، لها أهميتها عند معاودة التساؤ ل .

١ - التاريخانية مدخل للحداثة :

نجد فى بعض كتابات الأستاذ العروى طرحا عميقا لمسألة الحداثة العربية من خلال إعادته النظر فى الإيديولوجيا العربية والكشف عن «مصادرها» ، وانتقاد العوائق التى تحول بين المجتمعات العربية وتحقيق حداثتها : أى الثورة المتيحة لتجاوز التأخر والانتقائية والسلفية ، ومن ثم الارتقاء إلى منطق العصر لحماية المصالح وتأمين الدفاع عن النفس ضد أطماع «الآخر» . إن الإشكالية التى ينطلق منها هى : «كيف يمكن للفكر العربى أن يستوعب مُكتسبات الليبرالية قبل (وبدُون) أن يعيش مرحلة ليبرالية ؟»[٢٨] ، والتحليلات والأجوبة التى قدّمها من منظور التاريخانية الماركسية استشرافا لـ «نهضة ثانية» ، هى فى العمق تشخيص ضمنى للحداثة العربية المُخْطَأة ، وإبراز للتباعد الشاسع بين بنيات المجتمعات العربية وخطاباته الإيديولوجية . ويهمّنا أن نؤكد هنا أن تحليلات العروى تشمل أيضا إشكالية التعبير الأدبى العربى ، وانتقاد الحداثة الوهمية المعتمدة على الشكلانية التلفيقية .

يحرص العروى على شمولية التحليل لإرجاع ما يبدو نتيجة أو جزئياً (التبعية ، الحكم الفردى ، استقواء التقاليد ، التفاوت الطبقى ، الإبهام فى التعبير . .) إلى ظاهرة أساسية فى المقولات الإيديولوجية الحاجبة للواقع . من ثم فإن تحليله يفترض الانطلاق من «الملكية المجتمعية» على أساس التمييز بين الماركسية كمنهج للتحليل ، والماركسية كواقع اجتماعى . فالتعامل مع الماركسية بوصفها منهجا للتحليل ، يتيح لنا التجمُّد عند تطبيق معين أو الاقتصار على اتباع النماذج ، كما يسمح بفهم الشروط الخاصة لكل تجربة ، وبالوصول إلى صياغة صحيحة للأسئلة التى تجد أجوبتها فى الممارسة الإبداعية . والتاريخانية المرتبطة بالفعل والتغيير هى التى تسمح بفهم ، «وتمثل الليبرالية تمهيدا لتجاوزها من خلال تحيينها وربطها بأسئلة الحاضر . إن التاريخانية الماركسية ، بهذا الاستعمال ، لا تكون مجرد «اختيار» نظرى ، وإنما هى وسيلة عملية لضمان استمرار الفرد العربى «كجسم منتج ومستهلك ، كعقل وكإرادة (. . .) ، وجعله يفوز فى عالم اليوم الذى يهيمن عليه منطق معين ، وتسيّره أخلاق معينة»[٢٩] .

من هذه الزوايا يمكن أن نقرأ العناصر اللازمة لقيام «تحديث» و«معاصرة» صحيحين فى نظر العروى ، أى شروط تثوير الواقع

وتغييره بالفعل ، لا باللفظية والخطابات اللاعقلانية ، الرومنسية واللاواقعية :

«منذ النهضة ونحن نعيش بأجسامنا فى قرن ، وبأفكارنا وشعورنا فى قرن سابق ، بدعوى المحافظة على «الروح الأصلى» - وتلك كانت خدعة من القسم المتأخر فى نفسانيتنا وفى مجتمعنا لاستمرار التأخر واستغلاله . وستبقى مسألة الخصوصية والمميّزات مطروحة ، لكن فى نطاق الاعتراف بوحدة التاريخ ، ونفى إمكانية الوفاء الدائم لنمط أصيل . الغرض من التحليل التاريخى هو أن نفصل آخر الأمر الخصوصية عن الأصالة ؛ فالأولى حركيّة متطورة ، والثانية سكونية مُتحجرة ، ملتفتة إلى الماضى»[٣٠] .

ومن خلال تحليل أنماط الوعى الأساسية كما تتجلى فى مختلف التعبيرات والمنظومات الإيديولوجية العربية المعاصرة ، ومعاينة إخفاق كل العرب ، بعد الاستقلال ، فى إنجاز مشروع مشترك للتحرر وتحرير المجتمع ، يلاحظ العروى أن الفكر العربى المعاصر استطاع أن يصوغ صياغة جديدة إشكالية المفكرين والرواد الأوائل . وهذه الصياغة الجديدة تتخذ التاريخ مرتكزا ، والتاريخانية الشاملة إطارا . ومن خلال هذه الصياغة تتضح محاور مشروع «النهضة الثانية» :

- ما التحديد الأكثر إدراكا للإمبريالية ؟ هل هو أحد العناصر التالية : السيطرة السياسية ، الاستغلال الاقتصادى ، الضغط الدبلوماسى ؟ أو أنه يتمثل فيها مجتمعة ؟ أو يجب الذهاب إلى أبعد من ذلك والقول بأن وضعية الهيمنة هى تلك التى يختار فيها فاعل واحد نيابة عن الجميع وعلى جميع الأصعدة ، بدءاً من السياسة إلى السلوك ؟

- ما محتوى الثورة ؟ هل هو إعادة تعديل لتوزيع السلطة ، وتشييد اقتصاد وطنى ، وتعميم للثقافة التقنية ؟ أو أن الثورة هى تحرير للمجتمع وللفرد من كل حصر مسبق ، ماض أو مستقبلى ، بحيث إن المجتمع المُتَنوِّر يستطيع أن يتوقّع عمل «الآخر» وأن يُبْطل مسبقاً فاعليته ؟

- ما سرُ مجتمع متخلف ؟ خارج تقنية غائبة ، وماضٍ جاثم الحضور ، ومستقبل مُنْفَلِت ، ما الذى يجعل الكلام ، فى مجتمع مثل هذا ، فارغاً أو ديماجوجيا ؟ أليس التناقض الأساسى هو بين بنية غير مستقرة (تغيّر ، عن طريق حركتها ذاتها ، معنى الكلمات والأفعال) ، وأيديولوجيا للمطلق (الله ، الديمقراطية ، الاستقلال) ؟ أليس سرُّ مجتمع متخلف هو ، عند التحليل الأخير ، الإرادة اللاواعية للنخبة فى أن تُنقذ مُطْلَقَها بالرغم من الأفراد الأحياء ، بدلا من أن تُنقذ الأحياء إذا كان ذلك سيجعل المطلق يَتَبَدَّد ؟[٣١] .

إن الأجابة عن هذه الاسئلة بوضوح وفعالية هو ما يسلتزم المنهج الماركسى التاريخانى القادر على أن «يزودنا بمنطق العالم الحديث ؛ لأننا لم نعش أطوار العالم الحديث المتتابعة ، ولم نَسْتوعب بنيته الكامنة (أى المنطق الديمقراطى الليبرالى) [٣٢] ؛ ويجنبنا الدخول فى متاهات وقضايا لا تتصل بواقعنا وإنما تتصل بسياق أوربى (محاولة تجاوز الليبرالية أو الماركسية المتأثرة بها) .

ومن هنا ضرورة وعىَ الالتباسات الناتجة عن الخلط فى فهم التطور الفكرى والمجتمعى بالغرب ، ومنها ما يتصل بالحداثة ؛ لأن تطبيقات الليبرالية فى الغرب أسفرت عن «تشويهات» للمذهب الليبرالى ، وعن ابتعاد عن القيم الأصلية (العقلانية ، حرية الفرد ، الروح الإنسانية) . ونتيجة لذلك ظهرت اتجاهات نقدت عقلية القرن التاسع عشر المحدودة ، ودعت إلى تحقيق التجاوز . وأهم تلك الاتجاهات :

- الفوضوية ، التى تعتبر الدولة والعائلة وكل المؤسسات عائقا أمام حرية الفرد .
- الفرويدية ، التى بدأت كمحاولة علمية عقلانية لإدخال اللاوعى فى نطاق الوعى ، لكن تفرعت عنها فلسفة تدعى أن منطق اللامعقول سابق وفوق المعقول . .
- المنطق الصورى وفلسفة اللغة . وما نتج عن ذلك من رفع لقيمة منطق الكلام العادى .
- الرومانسية الجديدة والسوريالية ، وكلتاهما ترمى إلى تكسير القواعد والأساليب التى تجسد فيها العقل المحدود فأصبحت بذلك حواجز لا وسائط لاستكشاف الحقيقة .

هذه الاتجاهات التى تقوم على وضع «التاريخ والتطور التاريخى بين قوسين ، وتهدف إلى ولوج باب المستقبل بالرجوع إلى الماضى (. . .) وإحياء الفرد الحر الكامل الذى لم يدخل بعد فى قوالب العائلة والمجتمع والدولة . . .» ، هى التى تحظى باهتمام المثقفين فى العالم الثالث والعالم العربى ، وتشدهم إلى إشكالية ليست هى إشكاليتهم .[٣٣]

من نفس المنظور ، واعتمادا على تحليل تركيبى ، طرح العروى مشكلية الحداثة فى الأدب والنقد العربيين المعاصرين ، محدّداً «عدم ملاءمة» التعبير الأدبى (فى الرواية ، والمسرح ، والقصة) للواقع العربى بغياب نقد للأشكال الأدبية ، انطلاقا من إنجاز سوسيولوجيا الشكل . ونتيجة لهذا الغياب ، اعتقد الكتاب والنقاد أن ضعف الأدب العربى الحديث راجع أساسا إلى عدم التمكّن من التركيبات الفنية وأسرارها كما تتجلى فى الآداب الأوربية والعالمية ، ومن ثمّ فإن موضوع تعلُّم الأشكال أصبح هو الموجّه للإبداع والنقد . فالأشكال الأوربية الفنية يتم التعامل معها دون نقدها ووضعها موضع التساؤل ، وكأنها لا جذور لها ولا تاريخ ، وكأنها قابلة للتعميم . وإذن يكفى أن نُتقن صنعتها لنعبر بوساطتها عن واقعنا . وقد نتج عن ذلك أن الجزء الأكبر من المسرحيات والروايات والقصص العربية المعاصرة جاءت استنساخا باهتا لأعمال أوربية ، لأن الأشكال المقتبسة لا تطابق

الواقع المعبّر عنه وخصوصيته المبعثرة المتشابكة . وبدون الشكل الجديد لا يمكن تجلية المضمون الجديد . ونتج عن ذلك أيضا استرخاص للأدب الكلاسيكى العربى وعدم فهم أشكاله فى سياقها الخاص . وبدلا من ذلك ، نظر إلى تلك الأشكال العربية من زاوية «اللااكتمال» ، وافتقارها إلى نضج الأشكال الحديثة . . . ويربط العروى إيلاء الأدب العربى الحديث قيمة كونية للأشكال التعبيرية الأوربية ، بتأثير الإيديولوجيا الوضعية للدولة الوطنية التى تحرص على إعادة إنتاج النماذج «الجيدة» ، وعلى تخطيط التعبير مثل تخطيطها للإنتاج الاجتماعى : «إن التنمية الاجتماعية الاقتصادية تقتضى - إيديولوجيا - مَرْجعية تمنع ، هى بذاتها ، التجدُّد الشكلى (. . .) ، إيديولوجيا تضطلع ، بمحو التأخرّ من البنية ، على حين تقوم فى الوقت نفسه بالحفاظ عليه داخل البنية العليا»[٣٤] .

لكن العروى يوضح أن نقده للأشكال لا يعنى تبريراً ، من جانبه ، للشكلانية القائمة على التجريب العشوائى أو المقلد لموضات حداثية . . . ما يقصده من وراء نقد الأشكال وضرورة البحث فى تجديد شكلى ، يندرج أيضا فى رؤيته التاريخانية العامة ، التى تستهدف بلورة الوعى الثورى بالواقع والحقيقة :

« . . . من جهة ، هناك واقعية وهمية تضيع نفسها فى التفاهة ، وفى الجانب الآخر ، توجد محاولة صادقة ، صارمة ومتواضعة ، من أجل التحكّم فى الزمن . لكن ، هل يتعلق الأمر بالاختيار ؟ فالفن ليس مجالاً للوهْم النـزوى ؛ إنـه خُضوع جِدّى وواعٍ للحقيقة»[٣٥] .

٢ حداثة الإبداع :

يتبوأ الشعر العربى الحديث من بين جميع الأشكال التعبيرية الأدبية ، موقع الريادة والاستشكاف ، واللهث ركضا وراء الحالات القصوى فى تجريب اللغة والتشكيل وتركيبية النص . وخلال ثلاثين سنة ، خرجت القصيدة العربية الحديثة من نطاق التصورات والطموحات ، إلى حيِّز الإنجاز المتعدِّد المتخطى لفترة التأثر والاستيحاء والتصادى . . وإنتاج الشاعر أدونيس مَعْلَمٌ بارز على طريق التجديد والتأصيل .

لكن أدونيس المبدع ارتاد مجال النقد والتنظير ، مستظلاً بالحداثة : مؤرخاً ، ومنظراً ، ومؤوّلاً لها . وقد قطع مسافة طويلة من الإبداع والبحث منذ أن كانت الحداثة عنده هجساً إلى أن تبلورت فى دراسات ومواقف وبيانات .

ويهمنا هنا ، أن نستخرج بعض الأسس النظرية والفكرية التى يبنى عليها فهمه للحداثة من خلال كتابه «صدمة الحداثة» ومن خلال «بيان الحداثة»[٣٦] .

يتقصى أدونيس مظاهر الحداثة فى المجتمع والأدب العربيين منذ القرن السابع الميلادى ، ويقرر بأن الحداثة اتخذت أول الأمر مظهر «الصراع بين النظام القائم على السلفية ، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام (. . .) والحداثة فى المجتمع العربى بدأت كموقف يتمثل الماضى ويفسره بمقتضى الحاضر (. . .) حيث نرى تيارين للحداثة : الأول سياسى - فكرى ويتمثل ، من جهة ، فى الحركات الثورية ضد النظام القائم ، بدءا من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج ، مرورا بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة . ويتمثل ، من جهة ثانية ، فى الاعتزال والعقلانية والإلحادية ، وفى الصوفية على الأخص (. . .) أما التيار الثانى ففنى ، وهو يهدف إلى ارتباط بالحياة اليومية كما عند أبى نواس ، وإلى الخلق لا على مثال ، خارج التقليد وكل موروث ، كما عند أبى تمام . .»[٣٧]

إن ما يلفت الانتباه فى تأريخ أدونيس للحداثة العربية ، هو التعميم للمصطلح وتجريده من حمولاته التاريخية الحديثة ، والتباسيته ، لإسقاطه على تمايزات تتصل بجدلية القديم والحديث فى سياقات مغايرة تماما للسياق المعاصر . وبذلك فإن مفهوم الحداثة ، فى هذا الاستعمال ، يكتسبُ تعريفاً بالجوهر يمكن أن نجمع من حوله كل الشعراء والمبدعين المجددين على اختلاف سياقاتهم التاريخية المؤطرة لإشكالياتهم وممارساتهم الإبداعية .

فى المقابل ، عند تحليل أدونيس لسيرورة الشعر العربى من الإحياء إلى الحداثة ، يحرص على طرح كل الأبعاد : الثقافية ، والجمالية ، والنقدية ، والتواصلية ، كما يميِّز بين «الشعر» والنص الذى يَتَزَيَّا بشكل الشعر ، مستخلصا مقدمات مبدئية لكل بحث فى مسألة التعبير والاتصال الشعريين :

١ - يتحقق الشعر بتحقيق لغته للتباعد عن اللغة القاموسية والتراثية واستعمالاتها المألوفة .

٢ - ليس للشعر ، بصفته «شريحة من الإيديولوجية الثقافية» تجسُّد مادى مثلما هو الأمر فى الإيديولوجيا الدينية التى تستوجب تطابق الأفعال للإيمان .

٣ - لا علاقة لتقدم الشعر أو تخلفه بتقدم البنية الفوقية والبنية التحتية أو تأخرهما : « . . . فمن الممكن أن يكون الشعر متقدما فى مجتمع ذى بنية تحتية متخلفة ، أو أن يكون متخلفاً فى المجتمع ذى البنية التحتية المتقدمة»[٣٨]

على هذا الأساس ، فإن شعر الحداثة المتوفر على خصائصها ، يكوّن مجالا خاصاً لخلخلة اللغة والأشكال والمضامين السائدة . إنه الراصد للانفصالات ، المعلن عن تحولات الثورة والتمرد فى صورتها الكلية :

« . . ومن هنا لا تكمن قيمة الشعر فى مجرد التزامه السياسى ، وإنما تكمن فيما تطرحه رؤياه ككل ، أو

فيما تكشف عنه ككل . وهكذا يصبح الالتزام تعبيراً عن فعالية جمالية كلية ، أو عن رؤ يا الثورة الاقتصادية الاجتماعية السياسية فى تجلياتها وأبعادها الجمالية . فالالتزام الشعرى الثورى هو الالتزام بالكشف لا بالوصف » (٣٩) .

ونجد فى « بيان الحداثة » صياغة نظرية واضحة للأسس التى يعتمدها أدونيس لفهم الحداثة وتحليل تجلياتها الشعرية . لكن من داخل هذه الصياغة النظرية الواضحة تبرز فى نفس الآن تناقضات والتباسات نتيجة للمنهج ولطبيعة المصطلحات والمقولات التى يستعملها أدونيس ؛ وهذا ما سنناقشه عند المقارنة واستخلاص بعض الملاحظات .

يتكوّن بيان الحداثة من خمس فقرات أساسية تتناول :

أوهام الحداثة ، علاقة الشاعر العربى بالحداثة الغربية ، حقيقة الحداثة العربية ، مأزق الحداثة العربية الظاهرى ، نقد الحداثة أو الحداثة النقدية .

وسنعرض هنا بعض الأفكار والتعريفات الأساسية الواردة بالأخص فى الفقرتين الثالثة والرابعة :

يلح أدونيس على أن تقييم الحداثة الشعرية العربية « يقتضى الاعتماد على مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث فى التراث العربى ، ومن التطور الحضارى العربى ، ومن العصر العربى الراهن ، ومن الصراع المتعدد الوجوه والمستويات الذى يخوضه العرب اليوم » . ثم يعمد إلى تمييز ثلاثة أنواع من الحداثة : العلمية ، والثورية الاقتصادية الاجتماعية السياسية ، والفنية . وتشترك هذه المستويات الثلاثة للحداثة فى « خصيصة أساسية ، هى أن الحداثة رؤ يا جديدة ، وهى ، جوهرياً ، رؤ يا تساؤ ل واحتجاج : تساؤ ل حول الممكن ، واحتجاج على السائد . فلحظة الحداثة هى لحظة التوتر ، أى التناقض والتصادم بين البنى السائدة فى المجتمع ، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التى تستجيب لها وتتلاءم معها » (٤٠) .

وبالمقارنة بين المستويات الثلاثة ، يستنتج أدونيس وجود حداثة عربية فى الشعر ، وانتفاءها فى العلم وتغيير المجتمع .

وعند تناوله لنشوء الحداثة فى المجتمع العربى ، يقرر أن :

« الحداثة الشعرية العربية نشأت فى مناخ أمرين مترابطين : اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة ، واستخدام اللغة ، أى التعبير بطريقة جديدة تتيح تجسيداً حيًا وفنياً لهذا الاكتناه » .

(. . .) « والحداثة ، فى هذا المستوى ، ليست ابتكاراً غربيا . لقد عرفها الشعر العربى منذ القرن الثامن ، أى قبل بودلير ومالارميه ورامبو بحوالى عشرة قرون . . . » .

وبسبب من حدوث خلل فى السياق التاريخى ، تعرضت الحداثة العربية لقَطعيْن كبيرين : الأول هو القطع العثمانى ، والثانى هو القطع الغربى . ومن ثم بدا عصر النهضة « كأنه فراغ أو تجويف داخل التاريخ الثقافى العربى . وهو فراغ بوجهين :

الوجه الأول هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الماضى العربى ؛ والوجه الثانى هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الحاضر الغربى » . ونتيجة لذلك : « بدا الإنسان العربى كأنه كائن غير تاريخى ؛ ضائع بين استحداثية تُستلب ذاتيته ، واستسلافية تستلب إبداعيته وحضوره فى الواقع الحى » .

ومن الخلاصات التى انتهى اليها أدونيس وتستحق أن تُبْرَز هنا :

« (. . .) بعبارة أخرى : إذا كان الغرب يتقدم فى معرفة الشىء ، فإن الشرق يتقدم فى معرفة الذات . وكلاهما الآن يسبحان ، حضاريا ، فى ماء واحد – ماء البحث عن أفق جديد . ذلك أن الاستغراق فى الشىء قتل للإنسان ، والاستغراق فى الذات قتل للطبيعة » .

ثم يتوصل أدونيس إلى التحديد الآتى :

«هكذا نصل إلى تخطيط أولى لمعنى الحداثة الشعرية العربية وخصوصيتها . إنها ، على الصعيد النظرى العام ، طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرؤ يا العربية الإسلامية ، حول كل شىء ، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه ، لا من الأجوبة الماضية . وهى على الصعيد الشعرى الخاص ، الكتابة التى تضع العالم موضع تساؤ ل مستمر ، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤ ل مستمر» (٤١) .

٣ – مقارنة وملاحظات

تبين من متابعتنا للدلالات الأساسية التى يتخذها مصطلح الحداثة أنه مفهوم هروب لا يكاد يستقر فى تحديد قابل للتعميم . إنه توصيف لـ «روح العصر» ، ولمناخ فكرى وحضارى غير ثابت ، على نحو يجعل مفهوم الحداثة بدوره متحركا وملتبسا . ولا تكتسب الحداثة دلالتها المميّزة إلاّ عند رَبطها بسياق العصرية وأبعادها العملاقية فى كل مجالات الحياة . وبين سلبية التطبيقات ، وطوبوية التصورات النظرية لتغيير العالم والإنسان ، تنتصب الحداثة فى أوربا نقدا للاستلاب وللحياة المهجّنة للناس والعلائق داخل المؤسسات والأنساق « التكنترونية » . وهى أيضاً تعبير عن التعلق بالجديد ، والعجائبى ، والمثير . وكثيرا ما تقترن الحداثة فى الفترة الراهنة

بالثقافة السمعية البصرية التي تحيل الإبداع والتفكير إلى موضة خاضعة لمتطلبات الاستهلاك . إن الحداثة بوجهيها المتعارضين تَنْدرِجُ في سياقات التحولات التي تعيشها أمريكا وأوربا من خلال الحضارة والقيم التي تعملان على تعميمها وجعلها كونية داخل « العالم المقلوب » . لكن النسق العالمي ، بالرغم من قوته وانتشاره ، لا يستطيع أن يَسْتَنْصِب جميع إمكانات النقد والمناهضة المتواجدة داخل العصرية وضمن مفهوم الحداثة المنقسم ، المتعارض . لذلك فإن الحداثة تظل ، بالرغم من كل شيء ، مرتبطة إيجابيا بالثقافات الفرعية والهامشية الرافضة للتشتت والتشميل والحضور الكلي للأزرار والشاشات الصغيرة والعقول اللاّمرئية .

أما في الفكر والأدب العربيين فإننا نستطيع أن نسجل ، من خلال عرضنا لتصورات كل من عبد الله العروي وأدونيس ، الملاحظات التالية :

(١) التجزيء والكُلّية : يعطي العروي الحداثة دلالة كُلية لأنه يربط تحقيق شروطها بالانطلاق من التاريخانية الماركسية التي تتوفر على وسيلة متكاملة في تحليل المجتمع ، وتهيء الثورة انطلاقا من الإشكالية التي تفرضها المرحلة ، بعيداً عن الانتقائية وعن الطرح التجزيئي . والتعبير الأدبي جزء متكامل مع تحليل المجتمع والإعداد لتغييره . من ثم فإن نقد الأشكال وتجديدها مرتبطان بالرؤية الكلية في التغيير . وكل حداثة لابد أن تبدأ بإضفاء الطابع التاريخي على الأشكال الأدبية لكشف محتواها الطبقي والإيديولوجي وفتح الطريق أمام التجديد .. ذلك أن مثل هذا التحليل سيظهر :

« أن التحليل التجريدي ، والواقعية البورجوازية الصغيرة ، والواقعية التقدمية ، جميعها وبدرجات مختلفة ، مفتقدة للأصالة : إنها جميعها تطبيقات في مجتمع معين ، لقواعد تعبير وتشكيلات وُضِعت خارج ذلك المجتمع »[٤٢] .

مقابل هذا الطرح الكلي ، نجد أدونيس ، بالرغم من إشاراته إلى أن الحداثة ثورة شاملة ، يميز الحداثة الفنية عن مستوياتها الأخرى ، ويذهب إلى أن منجزات الحداثة الشعرية العربية تضاهي ما حققته الحداثة الشعرية الغربية . ولأن الإبداع لا يخضع لقانون التبادل بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، فإنه يرى أن حداثة الشعر العربي تلعب دوراً ثورياً من خلال تغيير اللغة والأشكال ، وممارسة الهدم والبناء . . .

واضح أن جوهر الخلاف بين العروي وأدونيس في هذه المسألة ، يتصل بمفهوم التغيير ووسيلة تحقيقه ؛ فبينما ينطلق العروي من المفهوم المادي للتاريخ ومن المنهجية العالمية ، يتعامل أدونيس مع التغيير برحابة شعرية وتقييم رمزي .

غير أننا نرى أن المفهومين معا للحداثة ، ونظرتهما إلى التغيير ، تجزيئيا أو كُلّيا ، لا يجسمان الإشكال المعقّد لعلاقة البنية الفوقية والبنية التحتية . فالتغيير لا يمكن أن يتم فيهما بنفس الوتيرة ولا في نفس الوقت[٤٣] .

٤ - التعميم والتنسيب :

يربط أدونيس مفهوم الحداثة بإشكالية القديم والحديث ، ويعممه على شعراء ينتمون إلى حقب وسياقات متباينة . وهكذا فإنه ، حيناً ، يجعل المفهوم المستخرج من التراث مُجلياً لظاهرة أو إنتاج معاصر ، وحيناً آخر يصل الموقف الإبداعي « القديم » بمدلولات الحداثة راهناً . من ثم يبدو مفهوم الحداثة مفهوما متعاليا على التاريخي ، وأقرب ما يكون إلى التعريف بالجوهر .

وعند العروي ، يضفي المنهج الجدلي التاريخاني على تحليلاته طابعاً تنسيبياً ، يأخذ في الاعتبار القطائع التاريخية وتحوّل الأنساق والإشكاليات . وهذا ما جعله يناقش الحداثة في سياقها الغربي ، ويرفض محتويات مفهومها على أساس من تعارضها مع إشكالية الفكر العربي الحديث (العلائق الجدلية بين مفاهيم : الهيمنة ، التقليد ، الثورة ، التاريخانية) . ومن ثم فإن العروي يستعمل التحديث التاريخاني العقلاني بدلاً من الحداثة المقترنة بالسلب .

إن التنسيب هو الذي يقوده إلى تخصيص إشكالية النهوض العربي بضرورة التصور التاريخاني الكُلّي ؛ فَعَن طريقه لا نخضع في تحليلاتنا وصياغة إشكالياتنا لمجاراة سياق « تطور » الحداثة والعصرية بالغرب ، بل نبدأ مما يستلزمه منطق التاريخ ومقتضيات التغيير الثوري . ومن ثم لا مجال عنده للجمع بين مسلكيْن : العقلانية لمواجهة التخلف ، واللاعقلانية والشكلانية واللاوعي في مجال التعبير الفني والأدبي ، فهذه أيضا انتقائية .

إننا نستطيع أن نميز ، في ضوء هذه المقارنة ، بين مفهومين :

- حداثة طوبوية : تتوسل بالرفض والتجديد والأسئلة الجذرية والمراهنة على قوة الإبداع الكامنة لتجاوز مأزق العصرية والتحديث المجهض .

- وحداثة جدلية : تؤمن بكلية التغيير وضرورة ممارسة النقد الإيديولوجي من منظور التاريخانية الماركسية .

والأمر لا يتعلق بالمفاضلة بين الاتجاهين أو محاولة الجمع بينهما ، وإنما بالتمييز النظري بين العناصر الأساسية المكوّنة لخلفية استراتيجيتين في التفكير والخطاب . ذلك أن محاولة توضيح المفاهيم هي عملية متصلة دوما باستحضار التصورات الإبستمولوجية ، وتشييد المنهج واللغة الواصفة .

من هذه الزاوية ، فإن مصطلحاً مثل الحداثة ، في ارتباطه بتجربة تاريخية أساسية في تحوُّل بنيات المجتمع الأوربي والأمريكي ، وفي التداعيات و « التشويهات » التي لحقته عبر ارتحاله من سياق ثقافي إلى آخر ، وفيما اكتسبه من تخصيص خلال

عمليات التنظير والتأصيل .. يبدأ بالخروج من منطقة الغموض ، واللاتحديد ، والاستعمال السحرى ، وانضوائية « الأنصار » والمتحمسين ، إلى مرحلة الاستيفاء وتبديد الأوهام .

لكن ما أريد تأكيده هو أن الحداثة فى مجال الاستعمال الأدبى والنقدى عندنا كثيراً ما تتخذ صفة الشعارية والتصنيف الجدالى . وهى فى ذلك لا تختلف عن كثير من المصطلحات التى هاجرت إلينا عبر المثاقفة والتواصل الحضارى . ومن هنا فإن مراجعة ما وراء لغات النقد ، والمستندات النظرية للمصطلحات ، عملية لا تنفصل عن النقد .

نستطيع أن نواصل صياغة الملاحظات والأسئلة .. وقد لا تكون الحداثة المنفلتة باستمرار ، المترحّلة عبر مختلف الطقوس والأزمنة ، حاضرة فيما قُلناه لأنها موصولة أكثر بالمعيش والمحسوس والقابع وراء التفاصيل . لكن بحثنا لن يكون ضائعا ، لأنه أتاح لنا أن نَنْكأ جراحا كامنة فى القلب ، جراح الإخفاقات والتبعية والثورات المغدورة والمجهَضة ؛ جراحات ما قبل وما بعد التواريخ التى نعرفها ، فاختزال الجراح إلى أرقام ومفاهيم ينزع من لسانها النطق ، ويَطمس بلاغة المحفور على الجلد والمسام .

الهوامش

(١) يرتبط إدراك المفهومات بتبيُّن الخلفية المعرفية التى ينطلق منها مستعمل المفهوم . فالخلفية المعرفية الكامنة وراء فهم الأدب ، تؤثر فى توجيه نوع القراءة التى يُنجزها الناقد .. إذ هناك مثلا ، اختلاف بين اعتبار الأدب نقلاً لحقائق مرجعية قائمة فى الواقع ، واعتباره تخييلا لغوياً يمكن أن نَقْرأ من خلاله علائق محتملة مع الواقع .

(٢) لقد أوضح إدوار سعيد فى دراسته عن « انتقال النظريات » (مجلة الكرمل ، عدد ٩ ، ١٩٨٣) بعض التبدلات التى تطرأ على المفاهيم والنظريات بعد ارتحالها من مناخ ثقافى إلى مناخ آخر .. « فبين نقطة المنشأ والموطن الجديد للنظرية مسافة من التحويل والتكييف » ...

إن الانطلاق من كون الحداثة ، كمفهوم ، مرتبطة بسياق غربى لا يعنى مطلقا الإقرار المسبق بتفوّق الغرب ، وإنما معناه الإقرار بمحتوى الزمن التاريخى ، وباختلاف المفاهيم تبعا للقطائع التاريخية .

(٣) انظر : مادة : Modernite

ج ١١ Encyclopedia Universalis

كتبها : Jean Baudrillard

(٤) انظر كتاب : Introdcution a la modernité

المؤلف : Henri Lefebvre

نشر « نينوى » 1962 ، ص ١٦٩ وما بعدها .

فى هذه الدراسة العميقة ، يصدر لوفيفر عن رؤية ماركسية متفتحة ، ويصوغ انتقاداته للحداثة سواء بالنسبة للمجتمعات الغربية أو للأقطار الاشتراكية ، على اعتبار أن الأولى ضاعفت من استلاب الإنسان وعزله وسط نَسَق اشتمالى ، والثانية لم تُنجز تغيير الأخلاق والاستطيقا على مستوى الحياة اليومية .

(٥) انظر : بودلير :

Ecrits sur l'Art الجزء : ٢ وسلسلة كتاب الجيب ، رقم : 3136

ص ١٥٠ - ١٥١ ،

إلى جانب كتابات بودلير عن الفن التشكيلى ، كتب مجموعة من المقالات والتعليقات النقدية الأدبية ، وضَمنها مفهومه للحداثة فى الأدب ، خاصة ما كتبه عن رواية « مدام بوفارى » لفلوبير ، وعن الشاعر والقصاص الأمريكى إدجار ألن بو . انظر كتابه :

l'Art Romantique - طبعة Garnier Flammarion رقم ١٧٢ ، سنة ١٩٦٨ .

(٦) من كتاب :

Structures de la poesie moberne للناقد الألمانى Hugo Friedrich

ترجمه إلى الفرنسية Michael- Francois Demet ، سلسلة ميدياسيون ، رقم ١٤٣ ، ١٩٧٦ ، ص ٥٩ . يتضمن الكتاب تحليلا لمكونات التجارب الشعرية عند كل من بودلير ، ورامبو ، ومالارميه ، وكذلك للتجربة الشعرية الحديثة .

(٧) مدخل إلى الحداثة ، م . م ، ص ٩ ، ٨٥ .

(٨) انظر :

Pierre Bourdieu بمجلة Scolies ، عدد ١ سنة ١٩٧١ عنوان الدراسة :

Champs du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe.

(٩) م . م ، ص ١٧٤ .

إن لوفيفر يوجه انتقادات كثيرة للحداثة كوقائع اجتماعية وكخطاب حول هذا الواقع . فهو لا ينكر الجوانب الإيجابية للحداثة (مثل حركية التقنيات ، والحركية الاجتماعية والثقافية والأخلاقية) ، ولكنه يعتبر

التحليل السوسيولوجي غير كاف ، ومن ثم فإن التحليل الجدلي يكشف عن « فراغ » الأشياء التي تملأ فضاء الحياة اليومية التي اختُزلت بدورها إلى « التجريد الخصوصي » : اللفظية ، الأخلاقية ، الاستطيقا . . . ص ١٩٠ وما بعدها .

(١٠) انظر : الأعمال الكاملة ، مكتبة لابلياد ، نشر جاليمار ١٩٧٢ ، ص ١١٦ ، في قصيدة « فصل في الجحيم » نفسها التي ورد فيها هذا القول ، نجد رامبو يصور ملامح من الحداثة الموبوءة التي رفضها ورحل إلى عدن بحثا عن حداثة مطلقة ، يقول : « . . لماذا عالم حديث إذا كانت سموم مثل هذه تَتَناسل ! » ص ١١٣ . (وهو يقصد إذًا كانت فلسفة الغرب تفرز السموم التي تحدث عنها) .

(١١) هيجو فريدريش : Structure de la poesie moderne ، ترجم الكتاب إلى الفرنسية ميشيل فرانسوا ديمي ، سلسلة بيدياسيو ، ١٩٧٦ ، ص ٩٨ .
هناك تحليلات جيدة عن حداثة رامبو الشعرية في العدد الخاص من مجلة Litterature رقم ١١ ، أكتوبر ١٩٧٣ ، وبخاصة دراسة سوزانا فيلمان ص ٣ وما بعدها .

(١٢) ذكره « جيل ليبوفتسكي » في كتابه : (عهد الفراغ) : l'ere du vide نشر جاليمار ، ١٩٨٣ ص ٩٢ . في هذا الكتاب نجد تحليلا مفصلا لتطور الفردية المعاصرة من خلال رصد تحولات العصرية والحداثة وتعميقها لتشتت الفرد وعزلته . لكن ليبوفتسكي يذهب إلى أن عصر الفراغ والفردية يفتح الطريق أمام فترة عنف شامل موجّه من المجتمع ضد الدولة ، مما سيدشن مرحلة ثورية جديدة ، فتصبح « سيرورة الحضارة (الفردية) والثورة عمليتين متلازمتين » . ص ٢٤٠ .

(١٣) من كتاب جان شيسنو : De la modernite ماسبيرو ، ١٩٨٣ ، باريس ص ٦ . يقدم شيسنو في هذا الكتاب تحليلا تفصيليا ومتكاملا للجوانب السلبية للحداثة داخل المجتمع الفرنسي من خلال الأرقام والتحليل والوصف للحياة اليومية . . . وهو يدعو إلى أهمية جديدة تجاوز الإمبريالية العالمية والاشتراكية البيروقراطية ، لتخلق صيرورة إنسانية منبنية على المقاومة والاختيار .

(١٤) ميرج جيلي ، ذكره شيسنو : م . م ص : ١١٤ .

(١٥) كتاب : عن الحداثة ، م . م ص ٢١٨ .

(١٦) نقترح كلمة عَوْلَمَ لترجمة mondialisation أي جعل شيء ذا أبعاد عالمية .

(١٧) « عهد الفراغ » : م . م . ص : ١٣٦ .

(١٨) أوضح ذلك الأستاذ العروي في كتابه l'ideologie arabe contemporaine ، ماسبيرو ، ١٩٦٧ .

(١٩) بمقالته عن الحداثة في دائرة المعارف المذكورة سالفاً .

(٢٠) الإيديولوجيا العربية ، الطبعة الفرنسية : م .م ص : ٨ .

(٢١) جان شيسنو : م . م ص : ٢٠٣ .

(٢٢) نجد تحليلا ضافياً لهذه المسألة في كتاب « غزو العقول : جهاز التصدير الثقافي الأمريكي إلى العالم الثالث » ، كتبه : Yves Endes نشر ماسبيرو ، باريس ١٩٨٢ ؛ وكذلك في كتاب : زبيغنيو بريجنسكي : بين عصرين ، أمريكا والعصر التكنتروني ترجمه إلى العربية : د . عمر محجوب ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٠ .

(٢٣) يتجلى ذلك في إنتاجات روائية وقصصية وشعرية يتوفر أصحابها على وعي نقدي وتمييز بين تقليد النماذج وإبداع الأعمال من خلال استيعاب الواقع واللغة والتراث القومي والعالمي ومحاورتها . وهذا النوع من الإنتاج ليس هو السائد ، ولكنه يكتسب قيمة رمزية ذات تأثير متزايد .

(٢٤) انظر ترجمة كتابه إلى الفرنسية : (النظرية الاستطيقية) Theorie esthetique نشر Klincksieck ، باريس ١٩٧٤ ، ص ٣٥ .

(٢٥) عصر الفراغ ، م . م ص : ١٠٣ .

(٢٦) إن استعمال مصطلح الحداثة في السياق الثقافي يفترض التسليم الضمني بالتقارب والتفاعل بين مختلف أشكال وأدوات الإبداع الفني : الرسم ، النحت ، الموسيقى ، المسرح ، السينما ، الأدب ، المعمار . وهناك عدة نقط التقاء بين لغات هذه الفنون كما هو معروف في تاريخ الفن الحديث . وإذا كانت هذه الأعمال الطلائعية تظل « هامشية » بالنسبة للإنتاجات الثقافية « الجماهيرية » فإن الكثير من الأعمال الحديثة تحظى بالتكريس الكلاسيكي وتعرف طريقها إلى جمهور واسع .

(٢٧) كتب الأستاذ العروي روايتين بالعربية هما : « الغربة » ، و« اليتيم » . ويمكن تحليل شكل اليتيم من خلال التصور البديل الذي طرحه للرواية العربية : أي الرواية التي تتحرر من الواقعية التقليدية ، وتسعى إلى إقامة معمار متعدد في عناصره ، ومتداخل في لغاته ، على نحو ما نجد في واقع المجتمعات العربية . وقد أنجزت دراسة عن سمات الواقعية في « اليتيم » لم تُنشر بعد .

(٢٨) انظر كتابه : «العرب والفكر التاريخي » ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص : ٧ . واعتمدنا كذلك على فصل « العرب والتعبير » في الإيديولوجيا العربية المعاصرة » وعلى كتابه بالفرنسية : La crise des intellectuels arabes ماسبيرو . 1974 .

(٢٩) العرب والفكر التاريخي ، ص : ٢٣ .

(٣٠) م . س ، ص : ٢٤ .

(٣١) « أزمة المثقفين العرب » م . م . ص : ١١٤ .

(٣٢) العرب والفكر التاريخي ص : ٢٥ .

(٣٣) م س ، ص : ١٢ ، ١٣ . اكتفينا بتلخيص جوهر الأفكار .

(٣٤) الإيديولوجيا العربية المعاصرة ، الطبعة الفرنسية ص : ٢٠٨ .

(٣٥) م س ، ص : ٢٠٩ .
لا يتعرض العروي للشعر العربي الحديث . وهذا الصمت له دلالته ، لأن كثيرا من تصوراته الشاملة عن التغير والثورة كانت ستجد نفسها أمام « لا معقولية » اللغة الشعرية المتهكة ، بمشروعية ، للدلالات المضبوطة .

(٣٦) انظر الثابت والمتحول ، ٣ - صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ . وكذلك : فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ١٩٨٠ .

(٣٧) صدمة الحداثة ، ص : ٩ .

(٣٨) صدمة الحداثة ، ص : ٢٤٤ .

(٣٩) صدمة الحداثة ، ص : ٢٥٢ .

(٤٠) فاتحة لنهايات القرن ، ص : ٣٢١ .

(٤١) م . س ، ص : ٣٣٧ .

(٤٢) الإيديولوجيا العربية م . م ص : ١٩٣ .

(٤٣) من المفيد استحضار تحليلات جرامسكي لهذه المسألة . انظر مثلا :
Jean- Marc Piotte: La pensée politique de Gramsci, ed. Anthropos. 1970.

الملامح الفكرية للحداثة

خالدة سعيد

لم تبدأ الحداثة فى الخمسينيات مع حركة التجديد فى الشعر ، على أهمية هذه الحركة ؛ غير أن السّجال حول الحداثة لم يحتدم إلا مع هذا التجديد . ومرد ذلك ، بالطبع ، إلى المكانة الخاصة التى احتلّها الشعر فى تاريخ الثقافة العربية . فالشعر هو الذى حظى بالقدر الأعظم من البحوث والشروح ، وكان محور الجدل زمن الحداثة العباسية ؛ كما أنه الشكل الأدبى الذى قيدته الضوابط والحدود ، ووضعت له المعايير والقوانين ، وكانت له هالة أو مسحة شبه دينية ، أو على الأقل قدسية . وهذا ما جعل المساس بالشكل الشعرى يستدعى معارك ومجادلات حادة ، دارت صراحة تحت شعار الحداثة - اللاحداثة . هذه المعارك دفعت إلى التأريخ للحداثة بسنة معينة هى السنة التى قام فيها الشاعران العراقيان نازك الملائكة وبدر شاكر السياب بتطوير العروض من نظام الشطرين إلى نظام التفعيلة الحرة . ومازلنا اليوم نجد من يحصر الحداثة فى التخلّى عن التفعيلة ، وكتابة « قصيدة النثر » ، أو فى شكل معيّن من القصائد . غير أن انطلاقة التجديد فى الشكل الشعرى جاءت نتيجة (بين نتائج) أفضى إليها تحوّل فكرى جذرى ، لا يقتصر على الشعر والقصة والنقد أو غيرها من الأنواع ، وإنما كان الشعر قد غدا ، بسبب من تطوّره وتحرره ، وبفضل مبدأ التجديد المستمر الذى رسخه الشعراء ، ومن كونه الأوسع انتشاراً ، والأكثر تقبّلاً للردود العفوية والهواجس الصميمية - قد غدا المجال الأول الذى تطرح فيه قضايا الحداثة . غير أن الحداثة أكثر من التجديد ، وإن كان التجديد مظهراً من مظاهر الحداثة ؛ لأن التجديد هو إنتاج المختلف المتغير ، الذى لا يخضع للمعايير السابقة ، أو لا يخضع لها تماماً ، بل يسهم فى توليد معايير جديدة . الجديد نجده فى عصور مختلفة ، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائماً ولا يكون الجديد حديثاً بالمعنى الذى استقرّ للحداثة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة ، ويتمحور حول المفصل الصراعى الفكرى للحداثة .

ترتبط الحداثة ، بصورة عامة ، بالانزياح المتسارع فى المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات على نحو يستتبع صراعاً مع المعتقدات (أى المعارف القديمة التى تحوّلت بفعل ثباتها إلى معتقدات) ، ومع القيم التى تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة . وإذ ينشط الفكر التقويمى النقدى نتيجة لهذا الصراع ، تطرح المسائل الأساسية على بساط البحث وإعادة النظر . وهذا ما يؤدى إلى اهتزاز القيم ومنظومة المفهومات . فالحداثة ثورة فكرية وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية ، أو بقصيدة النثر ، أو نظام السرد ، أو البطل ، أو إطار الحدث ، أو تشوير الشكل المسرحى ، وما إلى ذلك من تفصيلات ؛ لأن هذه الجوانب الجزئية تكتسب دلالتها من الموقف العام ؛ وهى تجسيد لهذا الموقف .

هذا يعنى أنّ الحداثة ليست تقسيماً زمنياً وإن كانت تمثل موقفاً شاملاً . وإذ نهض تعريفها على الصراعية فإن هذا يفترض تزامن اتجاهين متناقضين ، حديث ومعارض للحديث . وهى لا تتمثل فى شكل واحد ، وإنْ عبَّر هذا الشكل عن موقف حداثى فى وقت من الأوقات ؛ لأننا نجد لدى المبدع الواحد أشكالا مختلفة ، أو نجده يجاوز أشكاله على الدوام . عندئذ يكون السؤال : أى هذه الأشكال هو الحديث ؟

الحداثة وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية ، وتقدُّم المناهج التحليلية التجريبية . وهى تتبلور فى اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون . إنها إعادة نظر شاملة فى منظومة المفهومات والنظام المعرفى ، أو ما يكوّن صورة العالم فى وعى الإنسان . ومن ثم يمكن أن يقال إنها إعادة نظر فى المراجع والأدوات والقيم والمعايير ؛ وهذا بالضبط - على وجه التحديد - هو معنى الشعارات التى أطلقها بعض رواد الشعر الحديث فى الخمسينيات من قبيل « رؤيا جديدة » ، « إعادة خلق العالم » .

١ - عندما جعل جبران إنسانه الأعلى يتمثَّل فى « المجنون » و« السابق » ، وجعل « خليل الكافر » يبنى مجتمعه « الفاضل » ، أو مجتمع الإيمان الحق ، لم يكن فقط يهدم معايير وتصوّرات ، ويبشّر بأخلاقيات تقوم على الحرية والعفوية ، بل كان ، فوق ذلك ، يجعل الإنسان مصدر المعايير بدل أن يكون خاضعاً لمعايير من خارج . وعندما أعاد كتابة الإنجيل فى « يسوع ابن الإنسان » ليقدم المسيح بوصفه إنساناً صاعداً أو مجاوزاً لنفسه ، فى مقابل يسوع ابن الإلّه ، لم يكن يعارض المؤسسة الكنسية وحدها ، بل كان يعارض تصوّراً عاماً سائداً لوضعية الإنسان فى الكون . كان يستعيد لهذا الإنسان صلاحية وضع المعايير وكسر الشرائع وكشف الحقائق . وهو القائل : لا يكسر الشرائع البشرية إلا اثنان : المجنون والعبقرى ؛ وكلاهما أقرب الناس إلى قلب الله . (من رمل وزبد - الأعمال المعربة) .

جاء ذلك فى منتصف العشرينيات ، عندما كان طه حسين وعلى عبد الرازق يخوضان معركة زعزعة النموذج بإسقاط صفة « الأصلية » فيه ، وردّه إلى حدود الموروث التاريخى ، فيؤكدان أن الإنسان يملك موروثه (ولا يملكه هذا الموروث) ، ويملك أن يحيله إلى موضوع للبحث العلمى والنظر ، كما يملك حق إعادة النظر فى ما اكتسب صفة القداسة ، وحق نزع الأسطورية عن المقدس ، وحق طرح الأسئلة والبحث عن الأجوبة .

وإذا كان الرّد العنيف قد حاصر هذين المفكرين المتمردين ، فلم يكن تمردهما طفرة عابرة ولا حادثاً عارضاً ؛ فقد استمرّ نضال طه حسين لينتقل إلى الميدان الاجتماعى العملى - كما هو معروف .

نجد فى هذه الأمثلة الثلاثة البارزة فى مجالات النقد والفكر الاجتماعى والدينى - السياسى بداية لحركة شاملة ، رسمت الحدود الفكرية بين مرحلتين كبيرتين : عصر الإحياء وعصر الحداثة . وسوف نرى المواقف الفكرية النقدية المتمردة تتوالى بصيغ مختلفة وتتلاقى ، حتى يتبلور الوضع الفكرى الراهن للحداثة . وليس ما أقوله هنا إسقاطاً لمفهومات قائمة اليوم على حقبة سابقة ؛ فقد تنبه أعلام تلك الحقبة - منذ وقت مبكر - إلى طبيعة التغيّرات ودلالاتها وجذريتها ، وتوقفوا أمام ملمح فكرى أساسى من ملامح الحداثة ، على نحو ما يتضح من كلام الدكتور محمد حسين هيكل صاحب رواية « زينب » (١٩١٤) على حركة الحداثة فى الأدب . يقول فى كتابه الذى سمّاه « ثورة الأدب » :

« فالحضارة الإنسانية اليوم تنزع إلى حكم الإنسان حياة الوجود بكل ما تمكنه قواه ومواهبه ، وإلى ظهور الذاتية الإنسانية خلال ذلك كله ظهوراً واضحاً » .

وانطلاقاً من هذا الفهم يرى هيكل كيف « اقترنت ثورة الأدب بالثورة السياسية التى شبت إثر الحرب الكبرى » .

كما أن تجمعات وحركات قد ظهرت فى الحقبة نفسها تؤكد أن الاتجاه إلى زعزعة النموذج ، الذى مثله المفكرون الثلاثة ، لم يكن معزولاً ولا استثناء . فقبل صدور كتاب طه حسين « فى الشعر الجاهلى » (١٩٢٦) كانت جماعة من رواد القصة الواقعية تؤلف تجمعاً باسم « المدرسة الحديثة » وتصدر فى عام ١٩٢٥ بالقاهرة صحيفة اسمها « الفجر » ، شعارها « الهدم والبناء » . ويربط يحيى حقى فى كتابه « فجر القصة » بين النزعة الواقعية التى مثلتها جماعة « المدرسة الحديثة » وثورة ١٩١٩ المصرية ، مؤكدا بذلك أنّ الحركة الأدبية جزء من تحرك عام أو مرحلة تاريخية ، تترابط ظواهرها ، وتشترك فى موقف التمرّد والتطلّع إلى الجديد ، كما تشترك فى اعتبار الإنسان الفاعل المؤهّل للتغيير . يقول حقى :

« فى أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ، ونشأ أدب المدرسة الحديثة » .

ويوضح الدور الذى قامت به « المدرسة الحديثة » على لسان أحمد خيرى سعيد ، الذى صدرت الصحيفة باسمه :

« استطاعت هذه المجلة أن تنشر آراء وأفكاراً كانت جديدة وقتذاك ، وكوّنت لها جمهوراً مثقفاً صغيراً (. . .) وهاجمت أفكاراً عتيقة ، فكانت آية صدق لشعارها : « الفجر ؛ صحيفة الهدم والبناء » .

٢ - إن التوجهات الأساسية لمفكرى العشرينيات تقدّم

خطوطاً عريضة تسمح بالقول إن البداية الحقيقية للحداثة ، من حيث هي حركة فكرية شاملة ، قد انطلقت يومذاك . فقد مثل فكرُ الرواد الأوائل قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية ، كمعيار ومصدر وحيد للحقيقة ، وأقام مرجعين بديلين : العقل والواقع التاريخي ؛ وكلاهما إنساني ، ومن ثمَّ تطوّري . فالحقيقة عند رائد كجبران أو طه حسين لا تلتمس بالنقل ، بل تلتمس بالتأمل والاستبصار عند جبران ، وبالبحث المنهجي العقلاني عند طه حسين . وكذلك نلمس بوضوح ، لدى عدد كبير من كتّاب تلك المرحلة ، على اختلاف اختصاصاتهم واتجاهاتهم (من طه حسين إلى العقاد إلى كتّاب القصة الواقعية) فهماً للإنسان بوصفه المخوَّل بالتحكم في مصيره وفي صنع التاريخ ؛ وهو ما تعبّر عنه عبارة هيكل التي سبق الاستشهاد بها .

يتضمّن هذا كله إسقاط العصمة عن الماضي وأشكاله أو نماذجه ، واعتبار هذه الأشكال تاريخية قابلة للتغيّر . فإذا كانت الخلافة نفسها قد اعتبرت شكلاً تاريخياً لامطلقاً ، وكان للناس ، من ثمّ ، استنباط ما يوافق مصالحهم وحاجاتهم من أشكال ، فإن هذا الاعتبار سوف ينسحب على أمور أخرى من بينها الأشكال الأدبية ، حتى ما عُدَّ منها ملازماً للتعبير العربي الشعري تعريفاً ، كالوزن والقافية وغير ذلك من مقومات عمود الشعر العربي . ولعلّ أوضح صورة فنية لرفض أبوة الماضي أو أسبقية النموذج ، في تلك المرحلة المبكرة ، ما جاء في كتاب « النبي » لجبران ، حيث يعلّم الآباء أن يجاهدوا للتشبه بالأبناء ؛ لأنهم عبثاً يحاولون أن يجعلوهم مثلهم ؛ « فالحياة لا ترجع إلى الوراء ، ولا تلذّ لها الإقامة في منازل الأمس » .

وثمّة إنجاز كبير حققته الواقعية ، هو توكيدها على الاجتماعي والمتغيّر ، وعلى الانخراط في التاريخي ، ومحاولة تغيير الراهن عن طريق معرفته (ولو كانت معرفتها يومذاك وصفية) ؛ وهو عين الموقف الفكري النظري لطه حسين . ويدعم ذلك وعي أولئك الرواد بشمولية مواقفهم ، واتّصالها بسائر التحركات والثورات السياسية والاجتماعية .

هذه المواقف والنظرات ، وما تمثله من التفات إلى الإنسان وإلى الراهن والآتي ، وما استتبعته من صراع يتوقف عند حدود المساجلات والمناقشات ، تشكل بداية الانتقال من عصر الإحياء إلى مرحلة الحداثة .

٣ - تتصل الحداثة العربية المعاصرة بحداثتين كبيرتين في التاريخ ، هما **الحداثة العباسية** ، **والحداثة الأوروبية** في القرنين الأخيرين . وتلتقي حداثتنا العربية المعاصرة بالحداثتين المذكورتين في ملمح أساسي ؛ فقد قامت هذه الحداثات على إعادة الاعتبار للإنسان وفاعليته في التاريخ ، وتأكيد حريته ومسؤليته . من هنا فإن الحداثة تشكل ، أساسياً ، **تصحيحاً** **لوضعية استلاب** ، عن طريق صراع يخوضه الإنسان مع **منجزاته السابقة التي تحوّلت إلى تجريدات وبنى وتقاليد وأنماط** . وهو تحوّل يبدل موقع الفاعل ؛ فبعد أن كان الإنسان فاعلاً أو منتجاً لهذه المنجزات ، عادت هذه المنجزات منتجة له . هكذا تمثلت الحداثة الأوروبية منذ بداياتها في الصراع مع المؤسسات الدينية وقوانين الكنيسة والتقاليد الاجتماعية والمفهومات الموروثة ، ثم في مرحلة متأخرة مع التقاليد الأدبية لصالح مبادىء الحرية والفردية والابتكار والعفوية . إنها الحداثة التي تمحورت حول صراع الدين/الدولة ، المطلق/الإنسان - هذا الفهم للحداثة (كتصحيح للاستلاب) يسمح بالتساؤ ل عما إذا كانت منجزات الحداثة الأوروبية تولد اليوم وضعية استلاب جديدة ، نتيجة حلول منجزات الإنسان في موقع الفاعل : المؤسسة ، الدولة ، الحزب ، السلطة الإعلامية ، اللغة ، البنية ، السلعة ، الآلة . . . الخ .

الحداثة العباسية كانت ، قبل ذلك ، استعادة لمبدأ الحرية ومن ثم المسئولية والاختيار ، وإعلاء لدور العقل . وهكذا تمحورت حول قضيتين أساسيتين : **البداوة/الحضارة** (بكل ما يتصل بهذه وتلك من علاقات وأنماط وقيم) ، **والنقل/العقل** . وقد لخص أدونيس من مقدمته للجزء الثاني من « **ديوان الشعر العربي** » حركة الحداثة العباسية بوصفها انتقالا « من القبول إلى التساؤ ل » .

وتكشف النصوص الأدبية العباسية ، الإبداعية منها والنقدية ، عن المواقف السجالية التي نفهم منها تمسك المحدثين باتجاههم ، انطلاقاً من مبدأ الحرية وخصوصية التجربة الحضارية (وأبو نواس مثال معروف) ، في وجه دعاة القديم ، الذين رأوا في المنجزات السابقة على اختلاف ميادينها سلطة تفرض نفسها بقوة تقدّمها ، أي بقوة ماضويتها واستقرارها .

ما أردت أن أوضحه من خلال هذه المقارنة لم يكن تأثر الحداثة العربية المعاصرة بالحداثتين السابقتين (وإن كان هذا التأثر طبيعياً بحكم التفاعل الثقافي مع الغرب ، وحرص المحدثين المعاصرين على الانتساب إلى المحدثين القدامى لاعتبارات سوف ترد الإشارة إليها في هذه المداخلة) ، بل لتأكيد الجدلية والموقف الصراعي في كل حداثة . فبشكل عام يمكننا أن نقرأ تاريخ الحداثات على أنه سلسلة من التوتّرات أو الصراعات بين الإنسان ومنجزاته لتصحيح الاستلاب . يقول أدونيس في « بيان للكل لا لأحد » من كتاب « **فاتحة لنهايات القرن** » :

« هكذا يحلم الثائر العربي ، **عاملاً** ، أن يتجاوز الفكر العربي الوثوقيات (. . .) هكذا يؤمن (. . .) أن معنى الثورة والتقدم هو في تفتح طاقات الإنسان العربي الإبداعية ، أي النقدية ، إلى أقصى حدودها.

ويحلم الثائر العربي ، عاملاً ، أن يؤاخي جذرياً بين الثورة والحرية ، بين القدرة على الانتظام في رؤيا فكر وعمل واضحة ، شاملة ، والقدرة على نقدها المستمر » .

وصراع الإنسان مع منجزاته يعني نقضها بإنجاز أو إبداع جديد ، ومن هنا ارتباط الحداثة تعريفاً بالإبداع .

٤ - وإذا كانت منجزات الإنسان أو إبداعاته امتداداً له (كما ترى الأداة امتداداً لليد ، واللغة امتداداً للحضور ؛ والمعتقدات والطقوس امتداداً للهوية أو للوعي بالتميز ، والنظام الاجتماعي امتداداً للجسد والقرابة) ، وكانت هذه المنجزات - من ثمّ - جزءاً من هوية الإنسان ومن ذاته (الثقافية الدينية الاجتماعية) ، فإن نقضها أو تجاوزها يغدو نقضاً أو تجاوزاً للذات في بعض أبعادها . هذا النقض يتطلب مواجهة الذات ونقدها ، أي موضعتها ، أو تحويلها إلى موضوع للنقد والبحث . من هنا كان انقسام الذات إلى شاهد ومشهد .

والكتابة - في مفهوم الحداثيين - هي الحيّز الذي يتم فيه الانقسام كما يتم فيه الالتحام ؛ إذ يميز منظرو الحداثة وبعض نقادها بين الخطابة والكتابة . فالذات تدرك ذاتها في الكتابة بوصفها وعيا وموضوعا معاً . ويسهل علينا أن نتتبّع هذا الانقسام - الالتحام ، أو التحوّل إلى وعي وموضوع ، في الأعمال الروائية أولاً ، حيث يقدّم الروائي نفسه كضمير غائب ، كموضوع للنظر . ونجد واحداً من الأمثلة البليغة على هذا في كتاب « الأيام » . حيث يكتب طه حسين سيرته بضمير الغائب ، بل يقدم نفسه بوصفه « صاحباً » للراوي ؛ وتصبح الأنا راوياً ومروياً عنه ، « أنا - هو » . ذاتاً وموضوعاً . ونعرف أنّ الكتاب قد صدر في عام ١٩٢٦ ، أي في عام المعركة الكبرى التي واجهها طه حسين بسبب من كتابه « في الشعر الجاهلي » . ويربط عبد الحميد يونس في مقاله حول « طه حسين وضمير الغائب » بين الحدثين ، لكنه يرى في « الأيام » نوعاً من التعويض . هذا الربط غاية في النفاذ والعمق ؛ لكننا ، فوق ذلك ، نجد في الكتابين مستويين من موضعة الذات الثقافية ونقدها ؛ مستوى الثقافة الرسمية المدوّنة ، أو التي تكوّن نصوصاً سلطوية (الشعر الجاهلي) ، والثقافة على المستوى المعيش .

وليست الكتابة الإبداعية حيّزاً لانقسام الأنا إلى وعي وموضوع وحسب ، بل هي حيز لتعدد الأنا ، وتداخل الذات المفكرة أو الوعي بموضوع وعيها . من هنا فإنّ الكتابة الحديثة قد شكلت انتقالاً من الصوت الفردي المعين إلى صوت مبهم ، لأنه شخصي - لا شخصي ، محدد ومجرّد ، ذاتي وموضوعي ، فردي وجماعي في آن معاً . ونجد هذا التصدع في الشعر أشدّ توتراً وأعظم مأسوية ، لكنه أقل جلاء ، نتيجة للتداخل وضيق الفسحة بين الذوات التي يولّدها التصدع . وهذا من أسباب الغموض في الشعر وسوء الفهم ، والاتهام بالذاتية الذي تعرض له بعض الشعراء .

في الرواية أو القصة ، تلبس الذات المتصدعة شخصيات مختلفة ، ويدور الصراع على مسافة من التمايز تخفف ، ولو ظاهرياً ، التوتر والتشابك . أما في الشعر فيتداخل الصوتان المتناحران ، ويبدو التصدع الأونطولوجي أشدّ صميمية . الشعر هو الحيّز الذي يتمثّل فيه التصدع والوحدة ، لقيامه على المحور التزامني ، وغلبة هذا على السياق التعاقبي . الشعر هو المحلّ الذي يتمثّل فيه وعي الأنا بذاتها ، تماسكاً أو تصدعاً ، ووعيها بعلاقتها بالموضوع ، تميزّاً وتداخلاً ؛ وهذا في طليعة الأسباب التي تفسر الترابط بين الشعر والتجربة الصوفية بما هي إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها . وكون الشعر الحديث محلاً لهذا التصدع الأنطولوجي جعله يحفل بالأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة . هذا ما رآه جابر عصفور في دراسة عن ديوان « أغاني مهيار الدمشقي » لأدونيس بعنوان « أقنعة الشعر الحديث » (فصول - المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٢٣ - ١٤٨) .

في الرواية والقصة لا يتداخل القناع والوجه بل يزدوج الوجه ، حيث نجد شخصيات تتكامل وتنتسب إلى حامل واحد - على تعدّدها - فتبدو إحداها حلماً للثانية (كعلاقة عزمي عبد القادر برمزي صفدي في رواية « عودة الطائر إلى البحر » لحليم بركات) ، أو تبدو حلماً وتحدياً ومناقضاً تهرب منه الشخصية الثانية (كعلاقة أنسي بإسكندر في رواية « لا تنبت جذور في السماء » ليوسف حبشي الأشقر) . وفي رواية « نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم تزدوج الأنا وتنقسم إلى صوتين أو ذاتين انقساماً يظهر خطياً في النص . فنجد في القسم الأعلى من الصفحة ذاتاً صامتة مسحوقة ملحقة بالأشياء ، وفي القسم الأسفل ذاتاً داخلية متأججة لكنها معزولة ، ترف في صمتها وعزلتها ظلال العالم الموضوعي في صور مغايرة لانعكاساتها في المستوى الأول ، كأنها ترى عبر منظار مختلف ، أو منطق مختلف .

ويمكننا أن نميز هذه الذات المتصدعة ، الملتبسة (الأنا - آخر) أو(الأنا - نحن - آخرون)في عدد كبير من القصائد الحديثة . ويكاد ديوان « المسرح والمرايا » لأدونيس أن يشكّل بمجموعه نموذجا لهذا التصدع والتموضع عبر المرايا المتعددة ؛ حيث «الأنا» رائية ومرئية ؛ « أنا » الرائية تحاول اختراق « أنا » المرئية ، في حين تحتل « أنا » المرئية أو الموضوع واجهة المشهد ، وتحجب « أنا » الرائية أو الكاتبة . ومنذ « أغاني مهيار الدمشقي » رأينا « الأنا » تتعدد في المرايا المتكسرة وتتباين ، ويقوم بينها الصراع ، حتى لقد تكرر مثل هذا البيت بصيغ مختلفة « تحت وجهي حفرت مقبرتي » (قصيدة « الصدفة ») . أو

« وحفرت فى عينىَّ مقبرتى » (قصيدة « أسلمت أيامى . . . ») .

وفى قصائد السياب تتعدد تجليات « الأنا - آخر » ، بحيث تمتد على مجموعة من النظائر . فإذا أخذنا قصيدة « رسالة من مقبرة » مثلا ، وتتبعنا فيها تجليات « الأنا » ، لبدت كالآتى :

أنا الشاعر - أنا الشهيد - أنا المضطهد - أنا المسيح - أنا سيزيف المتمرد . وشبيه بذلك مسار « الأنا » فى قصيدة « المسيح بعد الصلب » . وفى « أنشودة المطر » تتحرك « الأنا » فى اتجاه « النحن » ، وهكذا .

ومن أهم الأمثلة على تصدع الأنا وما يولده ذلك من توتر ومأساوية ، ما نجده فى مطوّلة بلند الحيدرى المسماة « حوار حول الأبعاد الثلاثة » ؛ فمحور هذه القصيدة - الديوان هو التصدع المذكور . وتتولد المأساوية من وعى التصدع ، ومن إرادة مزدوجة فى الانفصام وفى الالتئام ؛ حيث يتداخل العنف الرافض فى صورة قتل الأب ، والحنين إلى الالتئام بالتشبث بكسرة صغيرة من الوجه الطفل خلال عملية استحضار لاهث صاخب لتجليات الوجوه أو الأبعاد الثلاثة ، وكل منها يحاكم الآخر ، فيما يحتضن الأصوات جميعها صوت « الأنا » الرائية ، الممثلة هنا بالمجنون والملعون الذى لا يملك اسماً ، لأنّ امتلاك الاسم علامة على توحد الهوية :

أسقط فى بعدى الأول
وجهى يغرق فى وجهى
عينى تبحث عن عينى
ها إنى أتمزق بين اثنين
فأنا وحدى المقتول بقتل أبى
والذنب وحيد مثلى
- ما أسمائى ؟
- لم أعرف لى اسماً . . .

وفى نشيد من القصيدة نفسها بعنوان « مسيرة الخطايا السبع » يبدو التصدع الأونطولوجى نوعاً من الخطيئة الأصلية التى تستدعى الصلب والفداء شرطاً للقيامة ، أى لاستعادة الهوية والاسم أو « قيامة » « وجهنا المطمور بين كومة من العظام » . ويبدو التوتر المأساوى والشوق لاستعادة التماسك فى هذا المقطع :

« ومرة ركضت خلف ظلى
حاولت أن أمسكه
حاولت أن أصير فيه كلى
وعندما انحنيت كان
منحنياً مثلى . . . محدّقاً مثلى
فى كسرةٍ عتيقة من وجهى الطفل »

نحن هنا أمام امتداد الذات المفكرة ، أو الذات من حيث هو وعى ، بحيث تخترق الموضوع وتدخله ، وتموضع ذاتها . فالشعب أو الإنسان والإنسانية والوطن والأرض كانت موضوعات فى الشعر الوطنى ، الذى يمثل امتداداً فكرياً لعصر النهضة أو الإحياء ؛ موضوعات تمجَّد ، لكنها تبقى موضوعاً ، وتبقى الذات سالمة من التموضع والتصدع أو التداخل . وهنا يكمن الفارق الأكبر بين الشعر الوطنى ونتاج شعراء حديثين كالسياب وأدونيس والحيدرى ومحمود درويش وأمل دنقل .

٥ - إن تصدّع الأنا مظهر من مظاهر التصدع فى الصورة المعرفية التى هى انعكاس العالم فى الوعى ، أو هى التمثل الإنسانى للعالم وعلاقاته وحركته وموقع الإنسان منه ، وقد تُرجمت إلى قوانين وبديهيات ومفهومات وأخلاقيات وتعاليم دينية أو طقوس وتقاليد . إنها - بتعبير آخر - الذاكرة الثقافية ؛ فتصور الإنسان لهويته وموقعه من العالم ، ومن ثم تصوّر الفنان لذاته المبدعة ، لا يقوم منفصلاً عن هذه الذاكرة الثقافية .

والحداثة هى تكسر الصورة القديمة ، أو تفكّك هذه الذاكرة . فالذاكرة بناء دالّ متكامل ؛ وتذكرّ أحداث أو عناصر خارج سياقها أو علاقاتها يفقدها الدلالة . وتكسّر الصورة أو زعزعة الذاكرة يعنى إعادة تنظيم عناصرها ، أو إعادة قراءتها وفق منظور الحاضر . ولقد أولى أقطاب الحداثة عناية كبرى لإعادة قراءة الماضى ؛ أولا من حيث هى ضرب من مواجهة الذات ؛ وثانياً من حيث هى ضرب من إعادة إبداع هذا الماضى . ذلك أنّ المبدع يبدع ماضيه لكى يبدع حاضره . وقد رأينا المبدعين يتحرّكون فى اتجاهين بشكل متوازٍ ؛ يتقدّمون فى اتجاه الجديد الذى يتخطى أعمالهم نفسها ، ويستحضرون صوراً من الماضى بشكل يتفق مع خطواتهم التجديدية ، دون أن يكونوا فى ذلك باحثين عن أسلاف وحسب . ومن أوائل الذين أعادوا قراءة الماضى الشاعر أدونيس فى المختارات الشعرية التى سمّاها «ديوان الشعر العربى» . جاء هذا الديوان نتيجة لقراءة المطبوع من أشعار العرب . وقد أسقط أدونيس من هذه الأشعار ما يتصل بالمديح والهجاء ، أو ما عده إعادة إنتاج للقيم الموروثة ، وألح على الجوانب المبتكرة فيه ، الحلمية والشخصية أو الخارقة للمألوف . وفضلا عن « الثابت والمتحول » الذى قرأ فيه الحداثة العباسية بوصفها صراعا بين تيارين هما تيار الثبات الاتباعى المتمثل فى السلطات والمؤسسات وتيار التحول العقلى - الإبداعى المتمثل فى ظهور التمرد والخروج والتفلسف . وفضلاً عن هذا فقد أيقظ فى شعره الأصوات المتمردة (الغفارى ، الحسين ، بشّار) والشخصيات المؤسسة (صقر قريش) والثائرة (نادر الأسود ،على بن محمد أمير الزنج . . .) .

إننا الآن وسط حركة واسعة تعيد صياغة الذاكرة ، أو تعيد

بجابهتها . ولن أتوقف طويلا عند هذه الحركة ، مكتفية بالإشارة إلى بعض أعلامها وملامحها . فهناك أولاً إعادة قراءة الخطاب الشعبى فى عملية تحرير للذاكرة المكبوتة بقوة الثقافة الرسمية وقوانينها ، عبر إضاءة تسقط عليها الهموم الحاضرة . ومن أهم ما تحقق فى هذا المجال قراءات عبد الكبير الخطيبى للخط العربى ولبعض الحكايات ، ومن ذلك كتابه «الاسم العربى الجريح» . وكذلك استحضار جمال الغيطانى مثلا للمكبوت التاريخى ، حيث تتم فى قصصه الأولى مجابهة الذات عن طريق موضعتها وكشف ما يختفى خلف الأساطير والأشكال ؛ حيث يقرأ الأشكال الهندسية قراءة أسطورية - سياسية ، كما فى قصة «المقشرة» . وتحتلّ قراءة الماضى وإنجازاته حيزاً مهماً من الأعمال المسرحية الطليعية على نحو ما نرى فى أعمال ألفريد فرج ، وسعد الله ونوس . إنّ سعد الله ونوس فى مسرحية «أبو خليل القبانى» يحاكم مرحلة الإحياء وعمليات الاقتباس من الغرب ، ويقدّم عن طريق إعادة تصوير بطله الصورة التى يريدها لهذا الماضى .

وإذا كان تصدع الأنا أو الذات التاريخية قد تمّ فى الشعر فإن السّرد الذى يستمد منطقه ونظامه من بنية الذاكرة ونَسق التذكر قد تكسّر بدوره وتعرّض لاختراقات عدة : اختراق الفانطازيا والحلم الشخصى ، بما يدل على اهتزاز المنطق ، وتكسّر التسلسل الزمنى . ولهذا دلالاته على أساس الترابط أو التشابه بين قانون استحضار الوقائع والعناصر فى الذاكرة ، وقانون انتظامها فى السرد . . والسرد فى عصر معين هو نتيجة لبنية الذاكرة ، فى ذلك العصر عينه ، أى نتيجة لنظام التأويل الذى يفرضه المنطق القائم . ومن هنا يقترن تدمير الذاكرة لإسقاط سلطتها بكسر السياق التقليدى للسرد . فرواية «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ تمثّل التكسر الداخلى للسياق عن طريق تداخل الوقائع بالهذيانات التاريخية التى فقدت لحمتها وسياقها وخرجت من مسارها وإطارها . كما نرى تداخل الأزمنة والأمكنة والنصوص المكتوبة والشفوية فى «عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات . ويتجزأ السرد إلى لحظات مقطعة ، ويتداخل الوثائقى اليومى بالحلمى ، وتتداخل الضمائر فى «الجبل الصغير» لإلياس خورى . وتتزامن الأحداث وتتداخل الأصوات وتندمج الشخصيات بالأمكنة ، أو تتكامل الشخصيات وتتبادل فى رواية «ما تبقى لكم» لغسّان كنفانى . ويتحرك الحوار فى خطوط متكسّرة لا تتقابل أو تتلاقى ، كاشفة عن تباين اللغات والعزلة المنطقية عند إبراهيم أصلان فى مجموعة «بحيرة المساء» .

أما عند القاص العراقى محمد خضير ، فى مجموعتيه «المملكة السوداء» و «فى درجة ٤٥°» فتنتقل اللغة إلى الأشياء . يتراجع التسلسل الزمانى للسرد لتحل العين محلّ الزمن ، فتتحرك فوق الأشياء ، خالقة نوعاً من السياق أو الزمان المكانى . هنا تبقى الأشياء والأحداث فى الزمن صفرا أو خارج الزمن ، ومن ثم خارج الذاكرة . فالعين هى التى تحل محل الذاكرة ، وتنظم الحركة . وكائنات هذا العالم صامتة بل كتوم ؛ فقصة «الحاج» مثلاً تحيل الحاج إلى عنصر من عناصر المشهد الطبيعى . وكالمشهد الطبيعى يغرق فى البراءة ، كأنما يخرج لتوه من سفر التكوين . هكذا يتحرك ويسقط فى الماء كأى زهرة أو ورقة .

٦ - ما تقدّم الكلام عليه من قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية ، وإسقاط النماذج ، واستبدال ذلك بالتجربة والكشف ، ومن تدمير للذاكرة ، إنما يعنى إسقاط عصمة المطلقات وكل ما يقوم منفصلاً عن الإنسان أو يتعالى على التاريخى . بل إن الإبداع - من منظور الحداثة - هو فى معناه الجوهرى انخراط فى التاريخى ؛ ومن هنا كانت الشعارات المتعددة ، التى تلتقى فى التحليل الأخير عند الإبداع والتغيير . إنها عودة إلى الإنسان ، ترى فيه منبع القيم ، على نحو يمثل مظهراً من مظاهر انتقال المعنى من حيز مفارق للموجودات إلى هذه الموجودات ذاتها . ومن هنا كان الحداثيون يرفضون تقسيم العالم إلى زمنى ودينى ؛ يرفضون أشكال الثنائية التقسيمية ، ويوحدون - بدلا من ذلك - بين الذات والموضوع كما رأينا ؛ بين العرضى والجوهرى ؛ بين الشكل والمضمون ؛ بين الالتزام والإبداع ؛ ومن ثم بين الفنى والسياسى : أو بين الجمالى والتواصلى ؛ بين العقل والحلم ؛ بين الروحى والزمنى .

الكتابة الحديثة ، من ثم ، هى لغة لكلية الحضور الإنسانى ، وكلية التجربة الإنسانية ، وهذا ما أدّى إلى غياب الأغراض فى الشعر مثلاً ؛ إذ صارت القصيدة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية فى شموليتها ، كما تطلّع الشعر إلى النهوض بالدينى أو الأسرارى (وليس الدين) ، واستعار لذلك اللغة الصوفية بما هى لغة لشمولية التجربة الإنسانية فى أبعادها جميعاً ؛ لغة الإنسان فى بحثه عن وجهه وعن حركته المصيرية . والحق أنّ أنسنة اللغة الدينية قد بدأت منذ العشرينيات مع جبران ، وعاد هذا الاتجاه منذ مطلع الستينيات مع « أغانى مهيار الدمشقى » خاصة ، و « البئر المهجورة » ليوسف الخال ، واستمرّ حتى المرحلة الحاضرة مع أمل دنقل فى « العهد الآتى » . ففى هذه المجموعة يكتب الشاعر إنجيله الخاص ، بأسفار وإصحاحات ومزامير ، ليقدم تصوّره للحظة التاريخية ووضعية العربى فيها . وفهم القصيدة على أنها رؤ يا ، وهو الفهم النبوى لدور الشاعر ، مقترن بهذه العودة إلى الإنسان وشمولية تجربته ووحدة حضوره ، وبأنسنة اللغة الدينية . وأنسنة اللغة الدينية مظهر لأنسنة الدور النبوى أو اضطلاع الإنسان بعبء مصيره ؛ بعبء تفسير الكون ، ومن ثمّ تغييره ، عبر تغيير صورته فى الوعى .

إن المسار الذى تتحرك فيه الحداثة قد انطلق من الماضوية والنقلية التى تحدد الصورة المعرفية للعالم مسبقاً ، وتفترض الانصياع لحقائق لا تُجادَل ، انطلق إلى الكشف والتجريب

والإبداع ، أى تحوّل من المطلق إلى التاريخى المتغير . ولقد كانت إعادة الاعتبار إلى التاريخى فى أساس الحركة الواقعية التى شكّلت إنجازاً كبيراً فى اتجاه الالتفات نحو المعيش والراهن ، وإسقاط الأسطورة المنفصلة عن هذا المعيش . وها هى ذى الواقعية ، منذ الستينيات ، تتجاوز بداياتها الوصفية التعليمية ، ونمذجتها للواقع ، كى تخوض غمار الوثائقى والعينى والمتحوّل وتؤسطر هذا الراهن ، أى تكشف عن أبعاده ، وتقدمه فى خصوصيته ، لا كظل أو دليل على عالم المعانى المنفصلة عن الموجودات .

وإذا كانت الحداثة العربية تحوّلا أو مشروعاً حضارياً ينطلق من خصوصية الثقافة العربية والوضعية العربية ، وكانت تتفق فى بعض خطوطها مع الحداثة العباسية ، فإنها لا تنفصل عن حركة الفكر فى التاريخ المعاصر . وقد رأينا الفكر يتحرك مع أعلام مختلفين فى مواقفهم فى اتجاه واحد : من الغيب إلى الإنسان . فنيتشه جعل الإنسان محور العالم إذ نقل الغيب إليه ؛ وماركس نقل الميتافيزيقا إلى المجتمع ؛ أما فرويد فقد رأى « غيباً » جديداً ، وقدراً جديداً فى باطن الوعى الإنسانى .

فى الحداثة العربية لم يعد الإنسان مكاناً ، أى محلاً للأوامر والنواهى أو قوانين القوى الخارجة عنه ، بل قطباً آخر يقابل هذه القوى ، كما تكشف عن ذلك قصيدة أدونيس « أمس ، المكان ، الآن » . وفى « الإصحاح الأول » من « سفر التكوين » من ديوان « العهد الآتى » لأمل دنقل نرى الإنسان فى البدء :

« فى البدء كنت رجلا . . . وامرأة . . . وشجره

كنت أبا . . . وابنا . . . وروح قُدُساً

كنت الصباحَ . . . والمسـا . . .

والحدقة الثابتة المدوّره »

وهكذا « سيزيف ألقى عنه عبء الدهور . . » كما يقول السياب . المكان نفسه سوف يؤنسن فى فكر الحداثة ويغدو مكانا تاريخيا .

٧ - يتبينّ مما تقدم أن الحداثة عندنا تتميّز بانتزاع الإنسان الأهلية لتفسير نظام الأشياء ، وترجمة السلوك الإنسانى ، والكشف عن الخفى . وقد شبّه بدر شاكر السياب منذ عام ١٩٥٧ الشاعر بالقديس يوحنا وقد افترست عينيه رؤ ياه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم . ثم يقول : « والحق أنّ الشعراء فى كل عصر كانوا أنماطا من القديس يوحنا » ثم يقول « ولقد حاول الشاعر ، المرّة بعد المرّة ، أن يتخلص من العبء الملقى على عاتقه ؛ عبء تفسير العالم » . كما تتميّز الحداثة بالتطلع إلى التغيير . يقول أدونيس : « لعلّنا نعرف ليس للقصيدة ، للرواية ، للمسرحية ، للّوحة ، فعل مباشر يشارك فى تغيير التاريخ مشاركة مباشرة ، لكن لهذه جميعاً قدرة التغيير بشكل آخر . تقدّم صورة جديدة أفضل للعالم - أى أنها تعيد خلقه ؛ وإذ تعيد خلقه ، تغيّره » . (من « بيان للكل ، لا لأحد » - « فاتحة لنهايات القرن ») .

هذا يفسّر طموح بعض الحركات الحديثة إلى أداء دور فلسفى ، كطموح مجلّة « شعر » مثلاً . ونتيجة لطموح النص الأدبى إلى تحقيق دور فلسفى أو معرفى وجدناه يتحوّل إلى ساحة تستوعب ما يطرح من المسائل الفلسفية وقضايا اللاهوت وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا ، فضلاً عن السياسة والأسطورة والتاريخ . فرواية « **عائد إلى حيفا** » لغسّان كنفانى مثلاً ، تشكّل مناقشة سياسية لمسألة الانتماء والحقوق فى الأرض ؛ ورواية « **لا تنبت جذور فى السماء** » ليوسف حبشى الأشقر رواية فكرية وجودية ، تعالج قضية الخواء والعبث والبحث عن معنى . ويحاول عدد من المسرحيين إيجاد أجوبة عن قضايا فكرية وحضارية ، كما فى مسرح توفيق الحكيم . والقصة القصيرة فى أواخر الستينيات شكلت بحثاً عن التداخل بين النظام الاجتماعى الراهن والرواسب الأسطورية . ونذكر الروايات التى تعالج مشكلات المرأة أو العامل أو الأسرة ، والمسرحيات التى تعالج وضعية عقلية أو ثقافية ، كمسرحية « **على جناح التبريزى وتابعه قفة** » لألفريد فرج ، أو « **مغامرة رأس المملوك جابر** » لسعد الله ونوس . هذا فضلاً عن الرواية الوثائقية التى تقدم تحليلاً وتوثيقاً لحدث معين ؛ وقد سبقت الإشارة إلى ثلاثة أعمال من هذا النوع : « **عودة الطائر إلى البحر** » لحليم بركات ؛ وهى ترصد وقائع حرب حزيران ١٩٦٧ ، وسلوك الناس فى أثناء الحرب ؛ ثم رواية « **نجمة أغسطس** » لصنع الله إبراهيم ؛ وتقدم ملحمة الحركة الآلية فى تحويلها لمجرى نهر النيل وإقامة السدّ العالى ؛ وأخيراً « **الجبل الصغير** » لإلياس خورى ؛ وتقدم توثيقا متعدد المستويات للحرب اللبنانية ، تخترقه تصورات وأحلام شخصية . وغنىّ عن الشرح ما عرفه النقد من تلاقٍ بين فروع العلوم الإنسانية ، وما امتصه الشعر من أشكال الأدب الشعبى والنصوص الصوفية والرموز الأسطورية . وهذا كله ما يحيل النص الحديث إلى خطاب معرفى حقيقى .

ولقد دخلت فى نسيج النص الحديث ، ولاسيما الشعرى ، أشكال إشارية مختلفة ، واحتلت موقعاً علائقياً دالاً ، كالإشارات الرياضية وغيرها . وهى وإن احتفظت بما ترمز إليه فى حقولها الخاصة ، فإن دلالتها غير المباشرة تبقى أكثر أهمية ؛ ذلك أنها تجىء توكيدا للصفة الكتابية للنص ، واعتباره حيزا للاختراقات والتلاقيات ، كما أن حضورها فى النص يتداخل مع الإشارات اللغوية الصوتية ، ويجعل الكتابة تمتلك قيماً غير قابلة للانتقال إلى الشفوى . فإذا أضفنا إلى دخول هذه العلامات التوزيع الشكلى الذى لا يخضع للنظام الصوتى أو الإيقاع الصوتى ، بدا لنا كيف تكتسب الكتابة بعداً هندسياً مكانياً . نذكر من بين الأمثلة قصيدة للشاعر العراقى فاضل العزاوى ،

الذى جعل صورته الشخصية جزءا من النص ؛ ونذكر كذلك قصيدة محمد بنيس « **هكذا حدثني الشرق** » المكتوبة بالخط المغربي وفق صورة هندسية تتصل دلالته بالحركة الدائرية الالتفافية التى توازى بين بؤرة داخلية وانفتاح نحو الخارج .

ومما يذكر فى هذا المجال استخدام أدونيس المتكرر للحروف . ولا تشكل هذه الحروف فى بعض الأحيان كلمات ، بل يبدو حضورها فى القصيدة مقتصراً على قوتها السحرية ، وكأنها إشارة إلى دلالة غائبة أو روح غائب هو ما أراد الشاعر القبض عليه ؛ أو أنها تفتح باب الاحتمالات والأسماء ؛ أو أنّها البداية تحت راية سحر ما . نستدل من هذا على أن النصّ الحديث يطمح إلى استيعاب أشكال التمتمة والاستعمال الغرائبى للغة . وتبدو الصرخة فى بعض النصوص غير قابلة للترجمة إلى أى تعبير واضح ، كما نجد فى قصة « **لغة الآى آى** » ، ليوسف إدريس ؛ فالكاتب نفسه جعل الصرخة عنواناً للقصة ، وأوضح فى سياقها ما يفيد أنّها التعبير عن ألم لم تُخلق أعصاب الانسان لاحتماله ، فكان لابد من ابتداع تعبير لم تعرفه اللغة من قبل . وهكذا جاءت لغة « الآى آى » لغة الخارق والغريب .

٨ - نجد فى هذا جنوحاً للبحث عن لغة خصوصية . ويرتبط هذا بالميل إلى التجاوز والكشف فى فكر الحداثة ، كما يأتى كردّ فعل على اللغات المعممة أو التعابير المعممة ، بفعل الإعلام الواسع ، وتراجع الطوابع المحلية والشخصية فى وجه هذا التعميم ؛ كما يمكن أن نجد فيه رداً على العام الذى يخترق الخاص فى عقر داره . غير أنه ، قبل كل شىء ، كسر للشكل المتناسق ، وإسقاط للنمط المعمّم ، وخروج على التصميم المسبق . ومن هنا كان توكيداً لإبداعية الإنسان وحريته .

يأتى هذا البحث نتيجة طبيعية للتحوّل الفكرى من المطلق إلى التاريخى ؛ لأنه يعنى القول بتاريخية الأشكال وتاريخية المضامين ، وتوكيد مبدأ التطور ، وأن المعايير ليست متعالية على الموجودات التى نقيسها بها . وهذا ما جعل موقف البحث سمة أساسية من سمات الحداثة .

وقد كان من نتيجة البحث عن الخصوصية وتجاوز الأشكال والنماذج والحدود ، تداخل ظاهر فى الأنواع الأدبية . ولا ينفصل هذا التداخل عن دخول العلوم الإنسانية فى نسيج النص الأدبى .

٩ - نتبين من مجمل ما تقدم أنّ الحداثة تحوّل معرفى سمته الأولى الانتقال من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحوّل أو الجدل ؛ أى من التكرار إلى التوليد والتجاوز . وهذا ما يجعل الحداثة حالة عقلية قبل كل شىء ، أى وضعية فكرية ومساراً . فالحداثة ليست إنجازاً محدداً يمكن تقليده أو استيراده أو حتى تصديره . إنها نقيض كل تقليد أو محاكاة أو استلهام لمثال . وهى كذلك ، لأنها نقدية تحديداً ، ومن ثمّ تقوم على المراجعة الدائمة ، وإعادة النظر الدائمة . ولابد أن يمتد هذا إلى ما تمّ نقله من الغرب أو غيره . ومن هنا كان الربط فى هذه التظاهرة الثقافية ـ بين الحداثة بما هى حالة عقلية أو فكرية دينامية تؤدى إلى التجاوز المستمر للنفس ، الذى توقفنا عنده فى بداية هذه المداخلة ، والإبداع من حيث هو فعل متجدد .

هذا يعنى سقوط نظرية المحاكاة مع سقوط النماذج فالمحاكاة وليدة عصور كانت الثقافة فيها خاضعة للطبيعة أو لصيقة بها ، فى حين يتجه الفكر فى الحداثة إلى أن يجعل الطبيعة إنجازاً إنسانياً ، أو يعيد إبداع الطبيعة بمعنى ما . ويرتبط مبدأ المحاكاة بأزمنة كان فيها التشابه فى السلوك والمواقف هو الأخلاقية الأساسية . فى مثل هذه العصور كانت حالات الجنون والهرطقة والشذوذ والبدعة هى الجرائم النموذجية ؛ لأنها المداخل الكبرى للتمرد على سلطة التشابه والتكرار أو المحاكاة . كانت غاية التربية إنتاج شبيه للأب أو للأم ، أو شبيه للإمام والمقلد أو المعلم . واليوم لا يكتفى المبدع الحديث بتجاوز ما سبقه من معارف أو أشكال ، بل نراه مندفعاً بهاجس تجاوُز أعماله نفسها . ونلاحظ كيف يتحرك بعض المبدعين بعيداً عمّا سبق من أعمالهم ونرى كيف ينهض فى النقد معيار جديد صارم يقسو على النتاج إذا كان صاحبه يكرر نفسه أو يكرر أشكاله .

١٠ - يجد المتتبع للنتاج الحديث أنّ صورة أو أسطورة « **الموت - الولادة** » هى المهيمنة على مرحلة تمتد منذ الخمسينيات حتى اليوم . ولا ريب أن هذه الأسطورة فى مختلف أشكالها وصياغاتها تجسد الهمّ الحضارى أو القومى العام ؛ وهو ما كثر الكلام عنه ، ولن أدخل فيه الآن لكنها فى الآن عينه ، ودون انفصال عن الهمّ الحضارى ـ القومى ، تشكل أسطورة الحداثة المتمثلة فى حركة تنتهى من سقوط الأشكال وولادة الأشكال ؛ حركة جدلية توليدية دائمة ، هى - على وجه الدقة - الحالة العقلية أو الوضعية المعرفية للحداثة العربية بالتحديد . وهى كذلك أكثر من مجرّد مسألة الفداء وأسطورة تموز ، وإن كانت متضمنة للدلالتين معاً ، بل أكثر من مجرد أسطرة للتاريخى والمعيش .

ونستطيع أن نرسم لمعظم الأعمال الحديثة تخطيطات بيانية تكشف فى كل عمل عن حركة سقوط ونهوض ، أو موت فولادة ، بدءاً من ثلاثية نجيب محفوظ حتى «**الرجع البعيد**» لفؤاد التكرلى فى الرواية ؛ ومن يوسف إدريس إلى إميل حبيبى فى « **سداسية الأيام الستة** » فى القصة . أما فى الشعر فقد هيمنت هذه الحركة على مجمل النتاج ، لا سيما فى الحقبة التى عرفت أشد مراحل الصراع بين القديم والجديد . وقد تمثلت حركة الموت والولادة هذه فى أسطورة تموز حيناً ، وفى الفداء المسيحى والقيامة حيناً آخر ، لكنها انتهت بعد ذلك إلى ابتداع أساطير تنهض من

اليـومى : كأسـطورة زهران (« **شنق زهـران** » لصـلاح عبـد الصبور) ، وأسطورة مهيار (« **أغانى مهيار الدمشقى** » لأدونيس) وأسطورة إبراهيم (« **البئر المهجور** » ليوسف الخال) ، وأسطورة عبد الله (« **عبد الله فى بلد السلام** » لسعدى يوسف) ، وأسطورة سـرحان (« **سرحان يشرب القهـوة فى الكافيتيريا** » لمحمـود درويش) ، ثم « **أحمد الزعتر** » للشاعـر نفسه ، وهكـذا . وقد جاءت هذه الأسـاطير الجـديدة نهوضـاً من اليومى ، وأسـطرة للمعيش ، وفـوق ذلك كله صـورة جدلية تتطابق فيهـا ، بل تتماهى حركية الحداثة ومضمونها ، أى نزعتها التاريخية الإنسانية مع الهم القومى الحضارى .



الحداثة ، السلطة ، النص

كمال أبو ديب

١

ملاحظات منهجية

١

ليس لدى من شك فى أننا جميعا قرأنا الكتب نفسها ، والمقالات نفسها ، والمؤلفين أنفسهم ؛ وليس لدى من شك أيضا فى أننا جميعا نعرف العبارات الجديرة بالاقتباس ، تلك التى يترك اقتباسها رنة خاصة فى الأذن ، وتحفل بدلالتها على المعرفة المتفقهة . هكذا فإننا جميعا قادرون على سرد أقوال فلان عن فلان عن فلان فى الحداثة : تاريخها وتشعباتها وأنماطها وخصائصها . لكن ذلك كله ، إذا تم ، سيحيل معرفتنا بالحداثة إلى معرفة نصية ، من النمط الذى كشف «ميشيل فوكو» عن خطورته فى الفكر الإنسانى بعامة ، وإدوارد سعيد عن خطورته فى الفكر الغربى ومعاينته للشرق بخاصة . وهكذا تستحيل معرفتنا بالحداثة فى العالم العربى إلى معرفة غربية ، نصية ، واقتباسية .

من أجل ذلك كله ودرءاً له ، سأبدأ من المحسوس ؛ من الحداثة العربية ؛ من رفض مقولة مطروحة تجعل الحداثة ظاهرة عالمية ،والحداثة العربية فرعا لها ونسخة منها . وأنا لا أفعل ذلك بحثا عن خصوصية فارغة ، أى بدافع إيديولوجى ، بل بحثا عن معرفة حسية ؛ معرفة مباشرة بالشىء ذاته ، لا بما يقال عنه ، أو بوصفه نقيضا لشىء آخر ، أو مطابقا له ؛ أى أننى أتحرك بدافع منهجى ، على الرغم من كون الفصل بين الإيديولوجى والمنهجى على درجة كبيرة من الصعوبة فى أى نمط من البحث .

أرفض ، بدءا ، إذن مقولة «الحداثة العربية نسخة أو تفرع عن الحداثة الغربية» ، وأطأ الأرض الصعبة ، أتقرى ملامح وجه مشوه ، هو الحداثة العربية عينها . وتلمس هذا ليس كليا شاملا بل مقيدا بمنظور محدد ؛ فهو بحث عن الحداثة فى علاقتها بالسلطة . وهو ، بدرجة أكبر من التقييد ، بحث عن الحداثة فى علاقتها بالسلطة كما تتجلى فى النص المنتج نفسه ، لا فى المنطلقات الإيديولوجية للد ح ، أو الكتابات الكثيرة عن النص ، على أهمية هذين البعدين للعلاقة بين الحداثة والسلطة . وإن لتحديدى للمنظور لعلاقة بأننا جميعا هنا ، وأننا جميعا كتبنا أبحاثا للندوة ، وأننا جميعا أكفاء قادرون قارئون كُتّاب . وإنى لعلى ثقة بأن الأوراق الأخرى ستغطى الكثير من جوانب الحداثة ، بل قد يغطى بعضها ما اخترت أن أغطيه ، وبصورة أفضل ؛ ولذلك اخترت أن أقيِّد عملى وأحدد منظوره ، أملاً فى تجنب التشابك والتكرار ، وفى إضاءة زاوية صغيرة بين هذه الزوايا الكثيرة التى ستضاء .

٢

الحداثة ، فى أبسط صورة لها ، هى وعى الذات فى الزمن . لكن هذا الوعى للذات فى الزمن يتخذ شكلا ضديا ؛ فهو لا يعى الحاضر فى عزلة ، بل فى علاقته بالماضى . الحداثة ، إذن ، هى جوهريا وعى ضدّىّ للزمن ، ووعى ضدّىّ للذات فى الزمن .

لكن هذا لا يكفى ، بل يجب أن يقيد بأن الحداثة هى وعى الزمن لا بوصفه شيئا رياضيا ، بل بوصفه حاملا للتغير . الحداثة إذن هى وعى الزمن بوصفه حركة تغير .

والحداثة تعنى التغير بوصفه حركة تقدم إلى أمام ؛ وذلك سر مأساتها ؛ فكل تقدم هو انفصام عن ماض . ومن هنا كان وعى الحداثة لنفسها بوصفها انفصاما . والانفصام دائما فعل توتر وقلق ومغامرة .

من هذا الوعى الضدى للزمن ، يأتى كون الحداثة ، بدءا ، رفضا واعيا للسلطة ؛ فإذ تعى الحداثة نفسها فى إطار الزمن ، فإنها تصبح علاقة لا بالماضى فقط ، بل بالآخر ؛ الآخر بما هو عالم قائم ، متشكل ، جاهز الأجوبة ، مكتمل اللغة ، فى سلام مع نفسه ومع العالم . والحداثة اختراق لهذا السلام مع النفس ، ومع العالم ، وطرح للأسئلة القلقة التى لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية ، بقدر ما يفتنها قلق التساؤ ل وحمى البحث . الحداثة هى جرثومة الاكتناه الدائب القلق المتوتّر ؛ إنها حمى الانفتاح .

والسلطة نقيض ذلك كله . السلطة هى الاكتفاء بالقائم ؛ هى الرسوخ والترسيخ فى إطار النظام ؛ هى قولبة الآتى على شكل الكائن . إنها حمى الانغلاق . هكذا يمكن بلورة الحداثة عن طريق فضاءين هما المغلق/المفتوح . وسأحاول فيما بعد أن أناقش العلاقة بين هذين الفضاءين بدرجة معقولة من التفصيل .

٣

هل يعنى هذا الكلام ، ضمنيا ، أن الحداثة هى رفض لما هو قائم الآن وبحث عن بديل له ؟ أى أن كل بحث عن بديل يصبح تعبيرا عن روح الحداثة ؟

لعل هذا التساؤ ل أن يكون المفتاح الفعلى لكل ما نقوله عن الحداثة ، ولا ينبغى للمرء أن يجيب عنه متسرعا بـ «نعم» أو «لا» ، دون إدراك لما تنطوى عليه كل من هاتين الإجابتين من مضاعفات فكرية ، وعقائدية (إيديولوجية) ، وبحثية . الإجابة الأولى تربط الحداثة بشكل مطلق بالزمان والمكان الآنيين ، والإجابة الثانية تفصم الحداثة عن الزمان والمكان الآنيين ، وتقتضى البحث عن تمييز نوعى خصائصى للحداثة . الإجابة الأولى موقف عقائدى من الزمن والتغير ؛ فكل حاضر ، بهذا المنظور ، قديم ضمنيا (أى أن حضوره يتضمن تحوله إلى مشروع للقديم) ، وكل تغيير هو اتجاه إلى ما هو جديد . والإجابة الثانية تعنى أن الحديث ليس زمنيا بل فوق زمنى ومتجاوز للزمن ؛ وبكلام آخر ، قد يكون أبو تمام والنفرى حديثين ولا يكون محمد مهدى الجواهرى حديثا ؛ وقد يكون بين أبى تمام والنفرى وأدونيس من المشترك أكثر مما هو بين أدونيس وشاعر من شعراء الدعوة الإسلامية الحاضرة ، يدعو هو أيضا إلى نسف الحاضر وقلبه .

هذه إشكالية تكمن فى الجوهر من تصور الحداثة ، بل من الحداثة نفسها ، من وعيها لذاتها ، ووعيها للعالم . وليس عندى ، الآن ، من حل لهذه الإشكالية ، لذلك أطرحها للبحث فحسب . بيد أن دراستى تهدف أصلا إلى تأسيس منظور لمناقشة هذه الإشكالية ، بالتركيز على ما أسميه الحداثة فى علاقتها بالسلطة . فإذا استطاع البحث أن يكشف عن مكونات محددة للحداثة ، أى عن الثابت فى سلسلة من الأشكال المتغيرة ، استطاع أن يسهم فى حل إشكالية الحداثة/الزمنية . وإذا قيد البحث الحداثة بأنها رفض الحاضر فقط ، أصبح كل تحديد لها مقيدا بارتباطها بالزمنية - الآنية .

٤

هل الحداثة ، تحديدا ، صورة العالم كما طوّرها الغرب ؟ هذا سؤال آخر فى الجوهر من تصور الحداثة ، بل من الحداثة نفسها . وبهذا السؤال يزداد تحديد الإطار التصوّرى - المنهجى الذى لابد لنا من تطويره من أجل فهم الحداثة ، أولا ، وموضعتها فى سياق التاريخ والثقافة - أى على نقطة تقاطع البعدين التوالدى (Diachronic) والتزامنى (Synchronic) فى الحياة العربية ، ثانيا . وسأظهر فيما بعد أن هذه النقطة تكمن وراء التوتر الحادّ فى الحداثة العربية بين نفيها للنموذج المسبق ومواجهتها لنموذج آخر متشكل ومكتمل من قبل .

٥

لا يكتمل الإطار التصورى - المنهجى لدراسة الحداثة العربية دون الإشارة إلى تحيز متجذّر فى الثقافة ضد الخروج على صورة العالم المتشكل فى إطارين : إطار القديم ، وإطار الإجماع . ونحن ما نزال بحاجة إلى قدر أكبر بكثير مما قدم حتى الآن من الدراسات لهذه النقطة الجوهرية ، على الرغم من الجهد الرائع الذى بذله أدونيس فى «الثابت والمتحول» لاكتناه التجليات المتعددة لتصور العلاقة بين هذين الإطارين والإبداع ، وبرغم ما حاولت شخصيا القيام به فى دراسة لثنائية الداخل/الخارج فى تجلياتها اللغوية والفكرية على صعيد البنى المكونة للثقافة . وقد يجدى أو لا يجدى فى النهاية أن نستطيع تحديد طبيعة التصور العربى للعلاقة بين القديم - الإجماعى والمحدث - الفردى فى فهم تجربة الحداثة المعاصرة فى الحياة العربية . لكن مثل هذا

التحديد يظل ضروريا قبل أن نستطيع تبين كونه مجديا أو غير مجد . لقد أظهرت فى دراسة حديثة ، مثلا ، أن التحيز الأساسى فى النقد العربى فى القرون الثالث والرابع والخامس كان تحيزا للمحدث لا للقديم ؛ تحيزا للفصل بين الزمنية والقيمة ؛ أى لفصل القيمة الجمالية أو الفنية (أو الشعرية بشكل عام) عن زمن القول الشعرى أو الكلام بشكل عام . لكن قيمة إدراك مثل هذه الحقيقة فى وعينا المعاصر للحداثة وموقف الثقافة منها تظل موضعا للتساؤ ل . ما أحاول أن أقوله هو أننا فى دراسة الحديث حتى الآن ربما كنا نسند قدرا من الأهمية يتجاوز المعقول منهجيا للبعد التاريخى للصراع بين القديم والمحدث فى الثقافة العربية . إن الوعى التاريخى ضرورى جدا ، لكن طغيانه على الدراسة والتقويم قد يكون مصدرا لتشوهات منظورية حقيقية . وفى الوقت الذى لا نستطيع فيه نفى التاريخ ووعى القديم عن موقفنا من الحديث ، ينبغى أن ندرك خطورة تصور المحدث فى كل أبعاده وعلى جميع مستوياته بوصفه مصهورا كلية فى بوتقة التاريخ .

٦

أما العامل الرابع الذى يشكل ركنا من أركان الإطار التصورى – المنهجى لدراسة الحداثة فهو التمييز بين الحداثة الأدبية والحداثة على صُعُد أخرى : ثقافية وحضارية . لقد توحدت تقريبا تجربة التغير فى العالم العربى خلال الـ ١٥٠ سنة الماضية بمفهوم التحديث ، والتطوير ؛ ودرست مفاهيم كالتنمية الاقتصادية ، والتغير فى أنماط المعيشة ، والهجرة من الريف إلى المدينة وتطوير المناهج التربوية ، والتصنيع ، وغيرها من عمليات التغيير الاجتماعى ، بوصفها خطوات فى تجربة واحدة متكاملة أسميت التحديث ، ترجمة للمصطلح الغربى -Mod (ernisation ولا يمكن – منهجيا – دراسة تجربة الحداثة الأدبية فى معزل عن عملية التحديث على هذه المستويات ؛ بيد أن هذا لا يعنى أن نكتفى بإشارات عابرة ، كما تفعل الدراسات البيئية التقليدية ، إلى عملية التحديث بوصفها عملية تعكسها تجربة الحداثة . ولابد لنا من تطوير المنهج النقدى الدقيق ، الذى يستكمل كل حلقة من حلقات الدراسة المتعمقة ، قبل أن نجازف بإطلاق أحكام على العلاقة بين التحديث والحداثة . وفى تصورى أننا حتى الآن ، برغم كثرة الكلام فى الدراسات العربية عن الماركسية ، والمنهج الاجتماعى فى دراسة الأدب ، والجذور الطبقية لكذا أو كذا من الظواهر الأدبية ، ما نزال نفتقر إلى مثل هذا المنهج ، وما تزال معظم الأحكام ذات مصادر إيديولوجية صرف ، بعيدة عن المنهج العلمى السليم . ولست أدعى الآن أن لدى البديل لمثل هذا الكلام ؛ فالحقيقة أنه ليس لدى البديل لذلك ، وإن كان عملى خلال السنوات العشر الماضية يتجه بانتظام ، حلقة حلقة ، إلى محاولة تطوير مثل هذا المنهج ، واستكمال أدواته .

٧

ضمن الأركان التصورية – المنهجية التى وصفتها فيما سبق ، يأتى التمييز الضرورى التالى الذى سأقترحه ، وأعمل من خلاله ، بين الحداثة العربية وحركة غربية واسعة الانتشار ، ترجمت إلى العربية بـ «الحداثة» ؛ أعنى بذلك الحركة التى حدد تاريخها ، باختلاف بين النقاد ، بالفترة الزمنية الممتدة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠ فى الغرب ، وأطلق عليها (فى مرحلة متأخرة من تبلورها) مصطلح الـ "modernism". ومن الضرورى فى هذا السياق أن نحتفظ بالتمييز الجوهرى بين الكلمتين الإنجليزيتين "modernity" و "Modernism"، (ويلاحظ أننى كتبت الأولى بحرف صغير والثانية بحرف كبير) . ولقد اقترحت فى عمل سابق (ترجمتى للاستشراق) ترجمة المصطلح "Modernism" بـ «الحداثية» . وسواء أكانت هذه الصيغة العربية مقبولة أو غير مقبولة ، تشنف الأذن العربية (هذه الذات الميتافيزيقية الخالصة) أو لا تشنفها ، فإننى لا أجد مناصا من استخدامها إلى أن يتبين لى بديل أفضل (ولقد حاولت حديثا استخدام صيغ كالاستحداثية ، والتحديثية ، والمحدثية ، ولكننى لم أجد قرارا على صيغة بديلة بعد) .

ولأن الـ "Modernism" حركة مميزة ، بل مذهب أو مدرسة ، كما تشعر الـ "ism -" فيها ، وكما اصطلح الدارسون على اعتبارها ، فإن ترجمتها بصيغة النسبة العربية شىء معقول جدا . والمهم فى كل حال هو التمييز القائم على اعتبار المودرنيزم اسما علما لا صفة لزمن معين . ويمكننى بهذا التحديد أن أستخدم الكلمة معربة كما أستخدم الرومانسية والسوريالية ، أى بالقول «المودرنيزم» . أما "modernity" فإننى سأستخدمها استخداما عاما بوصفها إشارة إلى سمات حضارية معينة . ويبدو لى أن الحداثة هى المصطلح الأقرب إلى تحديد مفهومها . وبهذه الصورة يصبح المصطلح العربى «الحداثة» علامة لغوية ذات مدلولات متشابكة ، تعكس تشابك اللفظة الإنجليزية ودلالتها المزدوجة على الأقل على سمة حضارية وعلى سمة أدبية محدودة . ويمكننا بهذه الطريقة التحدث عن حداثة الأدب العربى الحديث ، كما نتحدث عن "The modernity Of modern English literature" وبذلك أصبح غير مقيّد ، حين أستخدم مصطلح («الحداثة» فى الشعر العربى الحديث) بالمداليل الجاهزة المرتبطة بمدرسة الحداثية (المودرنيزم) الغربية . وأتخلص بهذه الصورة من سيطرة النموذج الجاهز للعمل النقدى ، ومن مشكلة المقارنة التى تهدف إما إلى إثبات الطبيعة الاشتقاقية للأدب العربى الحديث ، أو إلى إثبات عكس ذلك ، أى مغايرته للحداثية الغربية .

٨

تبدأ الحداثة العربية من اكتناه الذات وتنتهى برفض العالم ؛ ذلك أنها تكتشف ـ بعد السبر الأول – أن ما يحجب الذات ويقمطها ويشلها هو تكدس العالم فوقها ، وإناخته عليها بصلب

وأرداف وكلكل . هكذا يتحول التوق الصغير للبوح بما فى القلب إلى انفجار عارم فى وجه العالم . وتصبح الذات معلقة بين انسحاقها القائم ونزوعها المبرح إلى الحرية ، إلى عالم فسيح كالسماء ، طليق بلا حدود . لكن ما يبدو الآن بسيطا فى تعبيرى عنه يتخذ أشكالا ، ويبدو فى تجليات ، ويتقمص تحولات ، أغنى كثيرا ، وأبعد تعقيدا ، أضعاف ما رسمته فى عباراتى الباهتة . بيد أن ذلك يظل جوهر نبض الحداثة ، مهما اتخذ من أقنعة ؛ من جبران إلى آخر قصيدة قرأتها قبل أيام ، ومن أوراق أدونيس فى الريح إلى إسماعيل ، قصيدته المنشورة الأخيرة .

على هذا المحور تبلور الحداثة رؤياها للزمن ؛ إذ يبدو الزمن فى حركته تناميا مستمرا للتكدس الخانق ، ونموا أخطبوطيا للسلطة متعددة الأشكال ، وانحسارا متزايدا لإنسانية الإنسان . يصبح الزمن حلقة متصلة من القمع ، تبدأ بالتاريخ الذى يتراكم كصفائح القبر ، وتنتهى بالحاضر الذى يجثم على الروح عصرا من الجليد وأرضا يبابا ، ليس فيه «شىء يخلق منه الآتى / هو محض فراغ ومتاهات» .

هكذا تكون رؤيا الحداثة للزمن مغايرة ، من جهة ، لرؤيا المجتمع البدائى ، الذى يعاين الزمن على الدوام بوصفه حركة تنأى مسرعة عن ماض ذهبى ، عن عصر نقى كامل ، موحدة بذلك بين مسار التغير ومسار الانحلال والفساد ، ومغايرة ، من جهة أخرى ، لرؤيا الحداثة للزمن فى المجتمع الصناعى الغربى ، بوصفه حركة نمو مطردة من الأقل كمالا إلى الأكثر كمالا ؛ حركة يقترن فيها مسار التغير بمسار التقدم (progress) الذى جعلته الحضارة الأوروبية عصبها التصورى ، ومحرك اندفاعها نحو المستقبل .

تنفرد الحداثة إذن فى توحيدها للماضى بالحاضر ، وفى اعتبارهما حلقتين على مسار واحد ، هو مسار قمع الإنسان وتدمير طاقاته الروحية والفكرية الكامنة .

ولا يبقى للحداثة ، بهذا المعنى ، إلا المستقبل ؛ لكنه مستقبل حلمى ، جنينى ، لا ملامح له ؛ مستقبل تصنعه اللهفة فقط ، ولا ضمان على الإطلاق لمجيئه . وتصطدم الحداثة على الدوام ، إذ يتكشف المستقبل عن أن ما اكتمل منه ليس إلا استمراراً لمسار الماضى - الحاضر . وهكذا يتحول كل حاضر إلى كابوس ؛ ويبدأ حتى المستقبل بفقدان قدرته على الإغواء ؛ على المواهمة ؛ كما تفقد الذات قدرتها على الانسحار بالغواية .

وهكذا نمر من « البعث والرماد » عند أدونيس إلى « جسر » خليل حاوى ، « وأنشودة المطر » عند السياب إلى « بيروت » محمود درويش ، إلى قصيدة البياتى الأخيرة ، لنصل إلى المستقبل العربى الذى يبدو الآن رهينة الانحطاط المطبق ، عاجزاً حتى عن الإيماء بوعد ، كما هو - مثلاً - فى جحيم الكوميديا عند حاوى ، أو فى « عرس » محمود درويش الفلسطينى .

هل يبدو ما أقوله سوداويا ، مليئا بالموت ؟ أفلا يبدو المستقبل العربى لكم الآن كذلك ؟ وكيف موت بيروت ، إذن ؟ وكيف موت طرابلس ؟ بل كيف موت خليل حاوى ؟ وأين هى ولادة العنقاء من رماد طائرها القديم ، أو الرؤيا المتحققة التى هلل لها حاوى فى رحلة السندباد الثامنة ؟

لقد انكسر حلم الحداثة فى الكتابة العربية ولم يبق منه سوى إيماض خفى فى وقت أدونيس الكامن بين الرماد والورد ، أو فى مدائح محمود درويش للظل العالى ، أو فى مثلهما من النصوص العنيدة . ولهذا الإيماض سأنذر هذا البحث منذ هذه اللحظة .

٩

الحداثة انقطاع معرفى : ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن فى المصادر المعرفية للتراث ؛ فى كتب ابن خلدون الأربعة ، أو فى اللغة المؤسساتية ، والفكر الدينى ، وكون الله مركز الوجود ، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفنى ، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجى . الحداثة انقطاع ؛ لأن مصادرها المعرفية هى اللغة البكر ، والفكر العلمانى ، وكون الإنسان مركز الوجود ؛ وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفنى ؛ وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية - إذا كان ثمة معرفة يقينية ؛ وكون الفن خلقاً لواقع جديد . الحداثة تمتاح من الكشوف المعرفية الجديدة فى عالم انقطع معرفياً عن العالم الكلاسيكى فى القرن التاسع عشر ، وبدأ رحلته التى تبدو دون نهايات ، وترفض أن تنتصب على مسارها حواجز أو سدود . الحداثة ، بهذا المعنى ، رحلة اختراق وانتهاك لا تنى ، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ . الحداثة هى ، جوهرياً ، روح البحث والاكتناه فى عالم بدأ فجأة جديداً بكل ما فيه ، وهو بحاجة أبدية إلى الاكتناه والكشف . والحداثة ، ضمنياً ، هى رفض للإنجاز أو للقرار ، أو للوصول ، تماماً كما كان الحلم الرومانسى القديم . لكن من أجل أن تكسب الحداثة نفسها قدرة على الحركة ، لا بد لها أن تؤمن بإمكانية الوصول . هكذا تكتسب الحداثة توترها الداخلى الدائم . إنها اشتراط لإمكانية الوصول من أجل أن تكون لحركتها غاية ، لكنها رفض للوصول ، من أجل أن تكون حركتها متناغمة مع نفسها ، مخلصة لذاتها . ذلك أن الوصول هو التشكل ؛ هو الصيغة الجاهزة ؛ هو التحول إلى القواعد ؛ هو توليد إمكانية السلطة . والحداثة ، فى جوهرها ، هى التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة .

١٠

كل ما قدمته حتى الآن لا يعدو أن يكون الإطار التصورى الذى سيُتناول فيه البحث الذى أنوى أن أقدمه . لكن يبدو أننى أمارس شرط الحداثة الأول : رفض الوصول ، والبحث الدائب ، ناقلاً هذه الممارسة من مستوى النص الإبداعى -

الشعرى إلى مستوى النص الإبداعى - النقدى .

سأبدأ ، إذن ، دون وعد بالوصول ، مع أننى لابد من أن أؤمن بإمكانية الوصول .

١١

قلت فى فقرة سابقة إن الحداثة العربية « انقطاع معرفى » ؛ وهذه نقطة جديرة بالمتابعة . الحداثة ليست انقطاعاً نسبياً فقط ، بل هى أعنف شرخ يضرب الثقافة العربية فى تاريخها الطويل . ليس فى هذه الثقافة فى أى مرحلة من مراحلها ما يعادل هذا الانشراخ المعرفى ، والروحى ، والشعورى ، الذى يكاد يكون انبتاتاً عن الجذر ، لا يبقى فيه من رابط سوى اللغة ، بأكثر دلالاتها أولية ، أى بكونها قاموساً مشتركاً للتواصل . كل « حداثة » سابقة تبدو حداثة هامشية جزئية بالقياس إلى الحداثة المعاصرة . إن أبا نواس وأبا تمام ليبدوان بالمقارنة مع أدونيس ، مثلاً ، فى علاقة كل منهم بتراثه ، شيئاً من طفرة عادية ضمن سطح راكد . ليس هناك من نص شعرى واحد فى التاريخ العربى يختلف عما سبقه إلى درجة تشبه اختلاف « هذا هو اسمى » أو « إسماعيل » عما سبقهما فى هذا التراث الشعرى نفسه . من هنا يمكن أن نقول إن أبا الهندى وأبا نواس وأبا تمام يمثلون حساً بالخلخلة فى بنية الثقافة العربية ؛ أما الحداثة المعاصرة فإنها تمثل انشراخاً عميقاً عمق الهاوية ، وانسلاخاً يكاد أن يكون كلياً ، ضمن بنية هذه الثقافة .

هكذا تتحدد الحداثة بموضعتها بين قطبين : قطب يقف إلى جانب هوة تفصل بينه وبينها ، وقطب يكمن فى مستقبل مبهم تسعى هى إليه . الحداثة ، إذن ، هى أرض الضياع ، تيه دون علامات ، تيه جسَّده أدونيس فى خلق مهيار الذى « لا أسلاف له ، وفى خطواته جذوره » ، كل خطوة تصْنع جذراً ، منه يبدأ النمو ؛ الحداثة صراع بين الماهية والوجود ؛ فيه يصبح الوجود سابقاً على الماهية ، بمدلول معرفى كامل ، لا فنى بحت ؛ وفيه تصبح الخطوة صنعاً للكائن . والكائن ، هنا ، ليس استمراراً لسابق ، بل تأسيساً لنفسه وللعالم ولكل لاحق . وإذا كان هذا الوصف يبدو حاداً فى إطلاقيته ، فإن هذه الحدة علامة من علامات تصور الحداثة لنفسها ، ولبكورة مشروعها الكلى .

من هذا المنظور ، تصبح الحداثة لا احتجاجاً على السلطة ، أو رفضاً لها ، أو صراعاً معها وحسب ، بل انسلاخاً عنها ، وانتماء إلى ما يقع خارجها ؛ إلى ما لا يندرج تحت مجال فاعليتها . وفى هذا المجال المنفصم ، هذا المدى القصى ، تصبح الحرية شرطاً وجودياً ، لا مطلباً ؛ تصبح مناخاً تتم فيه الحركة ، لا هدفاً يسعى إليه . هكذا تعيش الحداثة فى مناخ من الحرية المطلقة ؛ الحرية التى تخلقها هى ذاتها ، ولا تمنح لها منحاً . وهذه الحرية مولدة لذاتها ، (self-generating) ؛ ولأنها كذلك ، فليس ثمة من قيود تحدها ، أو قوانين مسبقة تضبطها .

لذلك نرى هذا التسارع الهائل فى التغير من « أوراق فى الريح » إلى « إسماعيل » ؛ من « أباريق مهشمة » إلى « قمر شيراز » ؛ من أوائل الستينيات إلى أوائل الثمانينيات . لا يكاد المرء يصدق أن كل هذا كان ممكناً أن يحدث خلال خمس وعشرين سنة فقط ؛ ولم يكن هذا ممكن الحدوث أصلاً لولا تحول الحرية إلى هذا المناخ المخلوق ، المولِّد للذات ، الذى لا يعمل إلا ضمن الشروط التى تخلقها حيوية نموه الداخلى الصرف ، الذى أحاول أن أصفه . خلال حوالى عشرين عاماً يتغير الشعر العربى ، والكتابة العربية بأكملها ، كما لم تتغير خلال عشرين قرناً . وكل ذلك يعود إلى التحرر من السلطة ؛ من عبودية الخارج ؛ من عبودية المسبق ؛ من طغيان الماهية على الوجود ؛ أى إلى انقلاب تصورى جوهرى فى علاقة الإنسان بالعالم ، وعلاقة الفن بالإنسان وبالعالم ؛ وانقلاب جذرى فى الحساسية (sensibility)لا يقل حدة عن ذلك الانقلاب الذى وصفت ڤرجينيا وولف حدوثه فى أوروبا حين قالت فى ١٠ كانون الثانى عام ١٩١١ « تغيرت الحساسية البشرية » ؛ مهما بدا قولها قطعياً فى صيغته .

بيد أن هذا الانقلاب التصورى يتم فى إطار لا يوازيه فيه انقلاب تصورى معادل خارج الكتابة ، ضمن البنى الاجتماعية - السياسية - الاقتصادية . ولذلك فإنه يصل إلى طرف الهاوية سريعاً ، بل إنه ليخلق هاويته الجديدة ؛ هاوية تنشأ لا بينه وبين الماضى هذه المرة ، بل بينه وبين الحاضر . هكذا يقف معزولاً ؛ وليس أدل على عزلته من كون التراجع الذى نراه الآن على صعد سياسية واجتماعية واقتصادية يكشف عن الثبات النسبى الجذرى الذى ظلت عليه البنى الاقتصادية ، والاجتماعية ، والثقافية الكلية ، فى مقابل التسارع الهائل الذى حدث على صعيد الفاعلية الإبداعية . هذا الانفصام يكشف ، فجأة ، وحدة الحداثة وعزلتها ، ويجعلها ، إلى درجة كبيرة ، محدودة من حيث مدى فاعليتها ضمن بنية الوجود العربى الكلية .

١٢

هنا بالضبط تكمن أزمة الحداثه .

إنها ، من جهة ، انقطاع معرفى عن الماضى من أجل الحاضر ؛ وهى ، من جهة أخرى ، اندفاع متسارع ينأى عن الحاضر فى اتجاه المستقبل ؛ اندفاع لا يوازيه اندفاع حضارى مماثل . هى تحرير للنص ، للكتابة ، من أخطبوط السلطة فى كل مظاهر فاعليته ، ضمن بنية ثقافية - حضارية أعمق ما يميزها التنامى المتسارع لطغيان السلطة على كل جزئية من جزئياتها . هى - الحداثة - مناخ الحرية المطلق ، ضمن بنية حضارية تعيش فى مناخ السلطة المطلقة . هى لغة الشفافية المطلقة ، فى سياق ثقافى تتراكم فيه اللغة حتى الاختناق ، ويحتشد الإنشاء بسيطرة السلطة التاريخية والسلطة المعاصرة ، حتى لتصبح الكتابة سطحاً جامداً لا يشف عن شىء . هى الحنين إلى اكتشاف وحدة ونظام

فى العالم ضمن بنية ثقافية أكثر ما يسمها الانهيار والتفتت - انعدام النظام ، وتهاوى المركز . هكذا تتحرك الحداثة ، على صعيد معين ، فى مسار مضاد تماماً لحركة الوجود العربى . وليس ثمة ما يعادل تنامى الحداثة المتسارع داخل مناخ الحرية ، سوى تنامى السلطة المتسارع فى مناخ اللا حرية .

هكذا تنتهى الحداثة إلى نقطة اللاعلائقية ، لتصبح انقطاعاً عن الماضى من أجل الحاضر ، وانفصاماً عن الحاضر من أجل المستقبل .

بيد أن هذا المسار ، ليس كما قد يقترح البعض ، دلالة على هامشية الحداثة أو على تبعيتها الثقافية للغرب ؛ بل العكس هو الصحيح ؛ فهذا المسار هو بذاته بؤرة تفجر الدلالات . وما نحن بحاجة إليه هو المنهج النقدى المتعمق الصارم ، الذى يستطيع أن يُمَوْضِع هذا المسار ضمن بنية المجتمع العربى ، ويكتنه دلالاته ، كما استطاع « لوسيان جولدمان » أن يموضع تجربة الرواية الجديدة ، مثلاً ، ضمن بنية المجتمع الغربى ، ويكتنه دلالاتها . وذلك مشروع لبحث مستقل ليس بوسعى القيام به الآن ، مع أنه جزء من عمل طويل أحاول أن أنجزه . وسأكتفى هنا بإشارة سريعة إلى بعد واحد من أبعاد هذا التعارض الذى ذكرته .

١٢ - ١

لقد جسدت الحداثة فى حركتها انهيار المركز ؛ انهيار الإجماع ؛ والتفتت . ولقد كان هذا البعد فيها بعداً نبوئياً (من وجهة نظر ميتافيزيقية) ، وبعداً تجسيدياً (من وجهة نظر علم البنية) . ذلك أن الحداثة بلورت رؤيا العالم فى مجتمع وصل إلى درجة الانفجار تحت ضغوط ثقيلة : ضغوط الصدام الحضارى بين الغرب والعالم العربى ؛ والصراعات الطبقية ؛ والبحث عن الحرية ؛ والتدفق المادى الضخم ؛ وتحول المجتمع إلى مجتمع استهلاكى ؛ وتفكك البنى الطبقية التقليدية ؛ وبروز البورجوازية الكبيرة ذات القاعدة التجارية الاستهلاكية .

هكذا عبرت الحداثة عن مرحلة تجسيد الرؤيا الجماعية ، فى مجتمع يملؤه الطموح إلى مستقبل أفضل ؛ وعن امتلاك مركز شعورى وتصورى مشترك ، إلى مرحلة فقدان المركز وانهيار الإجماع . ولقد جسدت هى فى خصائصها الفعلية حركة الانهيار والتفتت هذه .

لكن الحداثة ، حتى فى سياق التفتت هذا ، ستبدو ذات يوم الإنجاز الرئيسى ، أو أحد الإنجازات القليلة المهمة ، لحركة التحرر القومى والاجتماعى والثقافى والاقتصادى التى اجتاحت العالم العربى بعد منتصف القرن الحالى . وإذا كنا نشهد الآن عصر انحسار هذه الحركة ؛ انحسار مد الاستقلال عن التبعية للغرب ، والفكر العلمانى والقومى ، فإن الحداثة الأدبية ما تزال تومض بالحياة ، بل ما تزال قادرة على نفخ الحياة فى جوانب من عالم يبدو كأنه يحتضر . ولذلك فإن الحداثة الآن مواجهة بأزمة البحث عن توجه جديد ؛ استشراف آفاق جديدة لنفسها وللعالم الذى تنبع منه ؛ بل إنها مواجهة بأزمة البحث عن مركز ، أو الإسهام فى خلق المركز ، أو بالبديل الوحيد الآخر ، إذا لم يتبلور ذلك ، وهو التشذر الكلى ، والتحول إلى لعبة هامشية فردية صرف .

٢

الحداثة/السلطة

١٣

تبدو الحداثة مسكونة بالسلطة ؛ بل إنها لتبدو وعياً مشبوحاً بالسلطة ؛ بعنفها وتعسفها وبربريتها ؛ تصبح السلطة بيت الحداثة الذى فيه تنمو ، وأفقها الذى تحته تتحرك وتنتفض . هكذا يفاجأ الباحث بأن عبارة البياتى ، مثلاً ، المكتوبة قبل عام ١٩٥٤ ، التى ترسم عالماً مسحوقاً بالسلطة :

« كنا نحدق فى الفراغ ، ولا نتام
إلا على أصوات عالمنا المقوض - والعبيد
يتسكعون ، ومن جديـــد
يستقبلون - هناك - طاغية جديد » .

تكاد تكون هى العبارة ذاتها التى تظهر فى قصيدة مكتوبة فى عام ١٩٨٢ .

كما يفاجأ الباحث أيضاً بأن عبارة أدونيس المكتوبة قبل عام ١٩٥٩ :

« تريدون أن أكون مثلكم ، تطبخوننى فى
قدر صلواتكم ، تمزجوننى بحساء العساكر
وفلفل الطاغية ، ثم تنصبوننى خيمة
للوالى وترفعون جمجمتى بيرقا »

تعود إلى الظهور فى « إسماعيل » ، آخر قصائده المنشورة (كانون الثانى ١٩٨٤) ، مبرزة وجوداً إنسانياً مشبوحاً تماماً بالسلطة ، بحيث إن صورة السلطة ، فى النص الشعرى ، تغور إلى المستوى السفلى للقصيدة ، مشكلة هوامشها التى تلعب دور تجسيد اللاوعى أو تحت الوعى المحشو بالرعب ؛ بصور السلطة المدمرة الممزقة المقطعة ، فى وحشيتها وسحقها للإنسان :

هامش (٩) طهماز باى - لم يزل يهذى بذبح شقيقه
وبقتل كل مخالف .

(١٠) . . . ولظلّه
عَسَس ، وَيَنْكَجرِيّة . . .

فى هذا اللاوعى المسحوق يصبح لظل الحاكم عسس وينكجرية ، وتتجسد السلطة الماحقة لا فى اللحظة الحاضرة فقط ، بل فى امتدادها الغائر فى جذور تاريخ الأمة - الثقافة . وفى هذا اللاوعى تقترن إرادة السلطة بالمطلق ، بحيث يمتنع حتى التساؤ ل فى وجهها :

هامش (١٢) ذبح ء وجلادون يقتسمون جلد ذبيحهم

(١٣) أهدى قرقماس لزوجته سوارا
من عظم طفل .

(١٤) أجراء سلطان/أأنت مغفل
أم جاهل لتقول : لا ؟

وتتجلى فجيعة هذا الهامش فى أنه يمثل صوتا مؤ نبا يعلق على صوت برىء فى جسد النص يقول :

. . ./ونخاف من جس الرغيف ، وما نقول لقاتل
نسج الدماء وسائداً ؟

صوت لا يقول لا ؛ لا يرفض ، أو يحتج ، أو «يشاغب» ، بل يعبر برعب عن انسحاقه ، ويتساءل تساؤ ل العاجز المشلول عما عساه أن يقول ، وما يقوله ليس إلا الصمت المشبوح .

١٣ - ١

وكما تبدو الحداثة مسكونة بالسلطة فى بعدها السياسى ، كذلك تبدو مسكونة بالسلطة فى بعدها الاجتماعى ، متجسدة فى السيطرة الطبقية والاستغلال الطبقى . ويزدحم شعر السياب والبياتى وعبد الصبور وأدونيس وأحمد حجازى ، وشعراء آخرين لا يحصون ، بهذا الوعى المدمر للسيطرة الطبقية التى تفقد كل ملمح إنسانى ، وتصل إلى حد الطغيان الوحشى على الإنسان . هكذا يصرخ البياتى مثلا :

«وعلى المعابر فى الجليد
تنساب أطياف العبيد
. . . . .
نحن العراة
بالأمس سخرنا الطغاة
لبناء هذى السخريات»

أو :

«قرانا على السفح لما تزل
مروعة ، بانتظار الغمام
وأطفالنا فى مماشى الحقول
يسوقون أغنامهم للحمام
وفى شرقنا قرية ، لم تزل
يباع بها الناس مثل السوام»

ويكتب أدونيس يصف العامل والفلاح :

١ - «وعاملها فى يديه ، يشل يديه . .
ويسلب حتى جبينه
ويسلب حتى طحينه
ويمضى ، وخلف خطاه تئن وتندب أبوابها الحزينه

٢ - «ويمسك بالمحراث فى صدره
غيم وفى كفيه أمطار
يذوى دعاء وصلاة له
بيدره الجائع والدار
يا طالما دفق شريانه
فى ظمأ الأرض
مشرّع الساعد مستكبرا
ينهشه الجوع ولا يغضى»

١٣ - ٢

هذان البعدان لتجسد السلطة وسحقها للإنسان هما من المكونات الأساسية للوعى الحديث . منها تفيض الكتابة ، أدباً وغير أدب ، شعراً وقصة ومسرحاً ورواية . وهما بعدان داخليان لتجسد السلطة الوحشية ، يغذيها ويزيد حدة وعى الإنسان بها بعد ثالث لا يقل فى شراسته عنها ، هو البعد الخارجى مصدراً ، الذى يتحول إلى بعد داخلى فى اختراق تأثيره لنسيج الحياة كله ؛ للوجود الإنسانى اليومى ، وفى تلاحمه مع بعدى السلطة السياسية والطبقية . ومن الجلى أننى أعنى بذلك سيطرة الغرب فى أبعادها الاستعمارية المباشرة (وإسرائيل من بينها) ، أو الثقافية والاقتصادية والاجتماعية التى لا تقل مباشرة فى عمق نفاذها إلى لحمة العالم . ولقد كان أدب الحداثة وما يزال ، فى جذوره وتفرعات أغصانه ، تجسيداً لوعى ضدى يشتبك فى صراع لا ينى مع هذا البعد المدمر للسلطة وما أظننى هنا بحاجة إلى تقديم أمثلة ؛ فالأدب الحديث يغصّ بها ، على نحو يسعفنى على توفير شىء من الوقت والمكان فى هذا البحث المحدد زماناً ومكاناً .

١٣ - ٣

تستحق هذه الأقانيم الثلاثة درجة من التركيز لا يسمح المجال الحاضر بتوفيرها . كما تستحق أبحاثا عدة متقصية ؛ بيد أننى ، هنا ، لن أتابعها ، لا انتقاصا من أهميتها ، بل بحثا عن تجليات أخرى أكثر خفاء لعلاقة الحداثة بالسلطة ، واختيارا للتركيز على جانب لا أظنه أضىء إضاءة كافية ، بدلا من جوانب اهتم بها عدد من الباحثين .

ولذلك فإننى سأغادر هذه المنطقة المليئة بالصراع الممزق ، بالثورة والطموح والأمل والحلم والإحباطات والتفجع ، لأدخل

منطقة أقل إفصاحاً وأكثر صمتاً ، باحثاً فيهاعن تجلى علاقة الحداثة بالسلطة فى النص المنتج ، وفى أبعاد منه بحاجة إلى استنطاق .

لكننى سأحتفظ بهذه الأقانيم الثلاثة خلال عملى كله منبعاً ، لا إطاراً فقط ، لكل ما تقوم به الحداثة على مستوى النص ، وبنية أساسية مولدة لبنى أكثر خفاء وتعقيداً وتشابكا ؛ بل إننى سأشير ، موضحا من آن إلى آن ، إلى هذه الأقانيم - البنية - المنبع لأفسر ظاهرة ما ، أو أنمى نقطة لا تنمى بغير هذا الإفصاح .

١٤

لقد كان ارتباط الأدب بالسلطة فى تاريخ الكتابة العربية أحد أبرز العوامل التكوينية لها . ولهذا الارتباط أبعاد مختلفة ، ليس أهمها الارتباط الفيزيائى - المكانى للأدب بالسلطة السياسية (قصور الحكام : المدينة - المركز ، مراكز القيادة والإمارة والحكم) ، بل التأثير الداخلى لهذا الارتباط على صعيد رؤية الكاتب للعالم ، وحريته فى التعبير عنها ، ثم على صعيد بنية القصيدة نفسها . وإذا كانت الأمثلة المشهورة ، مثل حكاية ذى الرمة وبيته «ما بال عينك منها الماء ينسكب» ، تظهر التأثير الجزئى لعبودية الأدب للسلطة ، فإن التأثير الأكثر خطورة لم يُكْتَنه بشكل جاد حتى الآن . لقد حاولت أن أظهر فى دراسة لقصيدة أبى تمام :

رقت حواشى الدهر فهى تمرمر
وغدا الثرى فى حليه يتكسر

كيف أن عبودية الأدب للسلطة تؤدى إلى تشويه رؤيا الشاعر الجوهرية للوجود ، وإحداث خلخلة مدمرة فى بنية القصيدة . لكننا ما نزال بحاجة إلى قدر أكبر من العمل ، من أجل إدراك المدى الكامل لهذا التشويه المدمر فى تاريخ الكتابة العربية .

لكن الوجه الأعمق خطورة لعلاقة الأدب بالسلطة ، بالنسبة لغرضى فى هذه الدراسة ، هو كون الأدب على الدوام تقريباً ، تعبيراً عن إيديولوجية الطبقة الحاكمة ومصالحها السياسية والاقتصادية . وقد أدى ذلك إلى بقاء الكتابة المعارضة هامشية تعيش خارج الثقافة السائدة ، لا تنفذ إليها من الداخل لتلعب حتى دوراً تحويرياً ، فى غياب أى إمكانية للعب دور تعديلى أو تغييرى . بكلمات أخرى ، ظلت الثقافة السائدة ثقافة الداخل ، وظل الخارجى خارجياً هامشياً ، مطموساً طمساً يكاد يكون كلياً .

بالقياس إلى هذا الوضع ، يبدو أدب الحداثة مختلفاً جذريا من حيث علاقته بالسلطة ، ومن حيث دوره فى تشكيل الثقافة السائدة ؛ ذلك أن هذا الأدب هو أدب اللاسلطة ؛ أدب رفض السلطة ؛ وهو فى دوره هذا يصبح أيضا الثقافة السائدة إلى حد بعيد . يتحول الخارجى إلى الشخصية التى تحتل المركز ضمن المجال الثقافى . وتنتقل الكتابة الخارجية من الهامش لتصبح الثقافة الأكثر مركزية وانتشاراً . فالكتّاب المقروءون اليوم فى العالم العربى ليسوا كتاب الثقافة التقليدية ، بل كتاب الحداثة . ولعل هذا المهرجان نفسه ، الذى ينسب إلى نفسه صفة تجسيد «الإبداع العربى» أن يكون شهادة على صدق هذا الوصف ، بمن يضمهم من كتاب وشعراء ونقاد .

لا يشوه صفاء الصورة التى أرسمها هنا ما يشيع أحيانا عن ارتباط المثقفين والمبدعين بأنماط عقائدية معينة ، بأحزاب أو اتجاهات ، تصل إلى السلطة ، وتمارس التمسح على اتجاهات مناهضة . إن هذا النمط من العلاقة هو فى الغالب ارتباط عقائدى مغاير لنمط الارتباط بالسلطة الذى عرفه الأدب القديم .

٣

الحداثة/سلطة النموذج

١٥

كان يمكن أن أبدأ بوصف الحداثة بأنها « قلق النمذجة » ، وأن أنتهى بوصف الحداثة بأنها « قلق النمذجة » .

لكن إذا كانت الحداثة قلق النمذجة بالقياس إلى القديم المعطى المتشكل المقنن الكامل ، فإنها تعانى من درجة أعلى من التوتر والقلق ؛ إذ تقف بإزاء المواجه لها مستقبلاً ؛ بإزاء آخر خارج نفسها ؛ خارج جذورها التاريخية ، آخر غربى ؛ وفى هذا الموقع ، ليست الحداثة فقط قلق النمذجة ، بل إنها قلق مواجهة المتفوق ؛ أى أنها قلق الصراع مع نموذج أسمى تحاول أن تتمثله وتتجاوزه وتظل ، فى الوقت نفسه ، مالكة لشروط تميزها الجوهرى عنه ، بقدر ما هى قلق الصراع مع نموذج أدنى تحاول الانفصام عنه ، والانبتات عن عروقه الأخطبوطية . والحداثة ، بهذا المعنى ، صراع مع هذه الطبيعة الآخرية لوجودها ، ولطموحاتها ، ولمشروعها النهائى ؛ فهى تقف دائماً بين آخر داخلى وآخر خارجى .

من هذا الصراع ضد النمذجة ، كان توتر الحداثة وقلقها العميقان ؛ ومنه أيضا ، التباسها الداخلى . فالحداثة هى ظاهرة الالتباس ؛ ظاهرة التضاد الداخلى . وفى ضوء ذلك نفهم تحول الحديث إلى إشكالى ، والشعر الحديث إلى شعر ملتبس ، متعدد الدلالات ؛ ونفهم طغيان التضاد والمفارقة الضدية فيه ؛ بل إننا نستطيع كذلك فهم التناقضات الحقيقية ، لا الوهمية ، التى تحتشد فى جسد الحديث .

١٥ - ١

لأن كل نموذج تجسيد للسلطوية ، ولأن الحداثة هى قلق النمذجة ، فإن الحداثة ، تحديداً ، هى قلق الصراع مع

السلطة . ولست أعني بالسلطة هنا شكلاً خارجياً ، بل السلطة فى شكلها المطلق ، أى سلطة النموذج : النموذج المتشكل تاريخياً ، أى الماضى ، والنموذج المنتصب إلى أمام ، أى المستقبل ، وعلى كل الأصعدة التى يمكن للنموذج أن يتشكل عليها .

كانت حداثة أبى نواس ، جذريا ، إيماناً بالحاضر فى مواجهة الماضى . لكن الحاضر كان مطلقاً ؛ كان زمن الكينونة الراهنة ، ولم يكن ثمة أمام أبى نواس شكل للمستقبل . لذلك كانت حداثته إغراقاً فى اللحظة الراهنة ، لا بحثاً عن مستقبل . وكانت حداثة أبى تمام أيضاً ، جذرياً ، إيماناً بالحاضر ؛ بحاضر اللغة بالدرجة الأولى ؛ بحرية المبدع لحظة إبداعه بأن يتحرك خارج النموذج ؛ ولذلك لم يكن لبحثه هو أيضاً أفق مستقبلى ، بل ظل انتفاضاً فى حمأة الحاضر .

تمثلت سلطة النموذج فى وعى أبى نواس فى تجليات عدة ؛ بينها النموذج القيمى ، والنموذج اللغوى المتجسد فى بنية القصيدة ، والنموذج التصورى المتمثل فى الإصرار على اكتمال العالم ، وكون الفكر متشكلاً تشكلاً نهائياً ، ومفهوم الوضوح . لذلك كانت ثورته على سلطة النموذج متعددة الأبعاد ؛ فقد رفض النموذج القيمى ، وغاص فى تجربة المحرّم ، معتبراً المحرّم وسيلة المعرفة الوحيدة لعالم لم يكتشف بعد ؛ ورفض النموذج الفنى فمزق بنية القصيدة ، وقلبها ، وأعاد تشكيلها ؛ ورفض نموذج الوضوح فعد الشعر بحثاً عن اللانهائى والغامض واللا متشكل والمتعدد . تجلو ذلك أبياته الفريدة هذه :

« غير أنى قائل ما أتانى
من ظنونى ، مُكَذِّبٌ للعيان

آخذ نفسى بتأليف شىء
واحد فى اللفظ ، شتى المعانى

قائم فى الوهم ، حتى إذا ما
رمته رمت معمى المكان

فكأنى تابع حسن شىء
من أمامى ليس بالمستبان »

وتمثلت سلطة النموذج لدى أبى تمام فى الإجماع على صورة واحدة للعالم ، فى الفهم وعلاقته بالقول ، وفى اللغة المجازية – الاستعارية ذات البعد الواحد ؛ فكان رفضه لسلطة النموذج تأكيداً للضدية ، وتعميقاً لتعقيد العلاقات الاستعارية فى العالم ، ونفياً للوحدانية ، ليُحل التعددية فى الدلالة والتعددية فى المنظور مكانها .

وتمثلت سلطة النموذج لدى المتصوفة فى كون الدين نظاماً من الإجراءات والممارسات الطقسية ؛ وفى القواعد والقوانين ؛ وفى الفصم الحاد بين الإنسان والإله ، وبينه وبين الأشياء فى العالم . ولذلك رفض الحلاج هذا الفصم الحاد ، وأعلن أن من فى الجبّة هو الله ، وأن « أنا من أهوى ومن أهوى أنا » . كما رفض الدين – النظام ليغوص فى الدين – التجربة الروحية ، تجربة الحلول فى العالم ، والحلول فى الخالق .

١٥ - ٢

أما فى العصر الحديث ، فقد تجسدت سلطة النموذج أولاً فى اللغة الشعرية : جماعيتها ، سلطويتها ، تقريريتها ، ووصفيتها ، وخارجيتها ، وتقليصها للتجربة الإنسانية إلى سرد مباشر ؛ ثم فى الصيغة الإيقاعية الصامدة الرتيبة للشعر ، فى إخضاع الهاجس الشعرى لقواعد النظام العروضى – التقفوى ومعطياته المسبقة ، التى تتشكل خارج القصيدة .

كذلك تجسدت سلطة النموذج فى تحول الشكل إلى حامل إيديولوجى للدلالة ؛ إلى طقس يزدحم بمفاهيم السلطة الدينية ، والسياسية ، والاجتماعية .

وتجسدت سلطة النموذج أيضاً فى مفاهيم المحدودية والخارجية ، والعودة إلى القديم ، ووحدانية المعنى ، والوضوح .

أخيراً ، تمثلت سلطة النموذج فى تصور اللغة بوصفها وسيلة أو أداة جاهزة دقيقة التحديد ، نقية من الالتباس ، لفكر متشكل جاهز .

وتجلى ذلك كله فى الفصل التقليدى بين المعنى والمبنى ؛ بين الفكر والأداة ؛ ثم بين الشكل والمضمون .

فى مثل هذا التصور ، تكون الوظيفة الوحيدة للوعاء هى الاتساع لما يصبّ فيه ، وحفظه ، وإيصاله إلى المتلقى . أما الوعاء نفسه فليس له من الخصائص المميزة إلا تلك التى تتعلق بصلاحيته ، على المستوى الدلالى الصرف ، لنقل المحتوى .

كان أول من حاول تدمير هذه الثنائية ، بجدية ، أبو تمام ، لكن تدميرها العملى لم يتم إلا فى الكتابة الحديثة . وهنا أصبح رفض سلطة النموذج يتجلى فى :

١ - تدمير هذه الثنائية تصورياً .
٢ - تدميرها عن طريق قلب العلاقة بين الفكر المتشكل الجاهز واللغة المعبرة عنه ، إلى علاقة بين اللغة والفكر الذى تبدعه فى أثناء تشكلها .
٣ - تدميرها عن طريق نقل تركيز العملية الإبداعية من مستوى المرسلة إلى مستوى نظام الترميز ؛ من الـ "mes-sage" إلى الـ "code" .

وذلك يعيدنى إلى فرضية حول الحداثة كنت قد طرحتها فى

مكان آخر ، ويظهر فى الوقت نفسه ترابطها مع تصورى للحداثة ، وكون التصورين جزءاً من نظام فكرى واحد متكامل . وسأخصص لهذه النقطة فقرة مقبلة .

بهذه الوجوه كلها ، كانت سلطة النموذج التى تواجه المبدع الحديث خلاصة لجميع وجوه سلطة النموذج التى واجهت أبا نواس وأبا تمام والصوفية ، بالإضافة إلى مكونات جديدة نبعت من الواقع المعاصر ؛ من البنى الاقتصادية ، والسياسة ، والاجتماعية المعاصرة . وقد شكل هذا المزيج سلطة نموذج أكثر شراسة وتعقيداً وطغياناً من أسلافه .

من هنا كان رفض الحداثة الجديدة لسلطة النموذج أكثر تشابكاً وعمقاً وتعقيداً وشراسة ، كما كان فى الوقت نفسه أكثر التباساً وتعدّدية وضدّية ، بل تناقضاً أيضاً .

من طرف آخر ، كان العالم الحديث قد فتح آفاقاً للاكتشاف لم تكن متاحة أمام الحداثة القديمة ؛ اكتشاف الذات الإنسانية ، أولاً ، فى حميمية الداخل ، فى إبهام اللاوعى وانشحانه بالرغبات المكبوتة والشهوة المقموعة ؛ ثم اكتشاف الإنسان ومركزيته فى الوجود ، انهيار السلطة الإلهية المطلقة ، ولا مشروعية السلطة السياسية المطلقة ، ثم اكتشاف طبيعة اللغة المتشابكة ، التعددية ، الملتبسة ، وآفاق الحرية الفردية ، ثم تحرر الطبقات الفقيرة النسبى ، وتنامى فاعليتها ، ودورها فى صنع النظام الاقتصادى والسياسى ، ومنحه شكلاً جديداً متميزاً .

بكل ذلك أصبحت الحداثة الجديدة مغامرة أغنى ، وخيبة أعظم ؛ اكتشافاً أسمى وانحساراً أشد ؛ أصبحت أعمق داخلية فيما هى فى الوقت نفسه أكثر قدرة على فهم العالم الخارجى ؛ أصبحت أكثر تحديداً فيما هى أبعد غوصاً فى اللا محدود واللا محدد ؛ وأصبحت أكثر حميمية فيما هى أحدُّ وعياً للانفصام بينها وبين العالم ؛ أى أنها أصبحت بؤرة للتناقضات أكثر احتدامية وغزارة فيض .

٤

الحداثة/سلطة اللغة

١٦

الحداثة ، فى كل تجلياتها ، وعى ضدى حاد للغة ، وبالتخصيص ، لأزمة اللغة . فى هذا الوعى ، تبدو اللغة أرضاً خراباً ؛ ساقية جفت ولم يبق فى قاعها سوى الرمال المتشققة ؛ شجرة يابسة فى صحراء رمادية . وفى هذا الوعى ، يصبح السؤال الباهر هو ، كيف تُعَمَّر هذه الأرض الخراب من جديد ؟ كيف تدور الساقية ، يفيض منها الماء الحى ثانية ؟ كيف تورق وتزهر أغصان الشجرة اليابسة ؟

ويأتى جواب الحداثة باهراً كذلك : تفجير اللغة ، نسف اليابس والخراب من الداخل ، من أجل أن تتفجر فيها حياة جديدة . هكذا تصبح اللغة نفسها تجربة فنية ؛ تغدو الكلمة أحد المجالات الأساسية لفاعلية الحداثة ، لشكّها ، وتوقّدها ، وبحثها المحموم ، وتساؤلاتها وقلقها . ومن السهل جداً أن يجمع الباحث مجموعة مختارات ضخمة محورها الأساسى اللغة/الكلمة/الخلق باللغة بين ١٩٥٥ و ١٩٨٠ ؛ مجموعة لا سابق لها فى تاريخ الشعر العربى أو الكتابة العربية ، إلا فى إشارات سريعة (لكنها حادة الوقع) عند أبى نواس وأبى تمام ، وفى نصوص صوفى كالنفّرى . لكننى لا أنوى فعل ذلك هنا ، بل سأكتفى بالإشارة إلى نصوص عبد الوهاب البياتى (كلمات لا تموت) ، وأدونيس (أورفيوس ، العهد الجديد) ، وأحمد عبد المعطى حجازى (المجد للكلمة) .

بيد أن الطبيعة الضدية لوعى الحداثة للغة تتجلى هنا أيضاً ؛ فالحداثة لا ترى موت اللغة فقط ، ولو رأت هذا الموت واكتفت بذلك ، لتحولت إلى رؤية وحيدة البعد ، وفقدت شيئاً من جوهرها الأصيل . ففى اللحظة نفسها التى ترى الحداثة اللغة فيها - أرضاً خراباً ، جثة هامدة ، تراها أيضاً ، وإلى درجة باهرة الحدة ، لغة مكدّسة محشوة بالسلطة ؛ لغة يثقلها تاريخ الإيديولوجيات السلطوية التى صنعت تاريخ الثقافة . هكذا تبدو اللغة عبئاً هائلاً ، قوة ضخمة من قوى الفكر المتخلف ، التراكمى ، السلطوى ؛ هكذا تعاين اللغة باعتبارها لغة السلطة فقط ولا شىء آخر . وتؤدى هذه الرؤية إلى تحويل اللغة نفسها إلى كابوس الثقافة السلطوية الضاغط على عصب الحياة الجديدة المتبرعمة ، وإلى دريئة السهام الممزقة التى تصوبها الحداثة .

من هذه الخصوصية فى رؤيا الحداثة للغة ، ينشأ مصدر أساسى من مصادر تميزها وحركتها ؛ فإذا كانت الحداثة الغربية فى كثير من أعمال روادها استجابت لأزمة اللغة الحاضرة بالعودة إلى لغة الماضى ، فإن الحداثة العربية لا تستطيع - عقائدياً - أن تجد منفذاً فى مثل هذه العودة . فاللغة - الجثة - السلطة التى تواجهها هذه الحداثة هى لغة الماضى المتكدس الجاثم بوصفه كتلة واحدة متجانسة هائلة . لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة حركة البحث عن لغة المستقبل ؛ حركة التفجير للغة الحاضرة ، والتجْريب المنهك بحثاً عن لغة جديدة . وفى هذا البحث قد تفاجأ بلغة تكمن مطوية فى ثنايا جسد الماضى ، فى الهوامش الثانوية منه ، نقية من سلطويته وجرثومة موته ، فتحتضنها بحنو ، وتقذفها إلى مسارها الجديد ، لا دلالة على حيوية لغة الماضى ، بل دلالة على عنف قمعها وسلطويتها ، إذ لم تسمح لهذه الهوامش المضيئة بالنمو والتفتح والانتشار لتغير بنية الماضى . هكذا يكتشف أدونيس النفّرى مثلاً ، ويعود البياتى إلى الخيام ، وعبد الصبور إلى الحلاج ، وشعراء آخرون إلى نماذج مشابهة فى هامشيتها الثقافية ، وفى طبيعتها القربانية أو ، على الأقل ، فى كونها ضحية ثقافة السلطة المسيطرة . هكذا يؤسس أدونيس خيط تواصله مع كوكبة المبدعين فى الماضى :

« متدثّراً بدمى ، أجىء – يقودنى
حلم ، ويهدينى بريق –
هيأت بيتى لابن رشد
وأبى نواس والرضىّ
وكتبت للطائىّ أن يأتى ، وقلت لذى القروح ، أبو العلاء أتى
وأحمد ، وابن خلدون –
سنعلن آية الأحشاء ، وسوسة السديم الأولىّ »

١٧

لأن اللغة هى ، جوهرياً ، النظام الاجتماعى الأكثر خصوصية ، فإن الثورة على السلطة ، وهى التوأم الثانى لجماعية الوجود الإنسانى ، تتجسد أولاً فى الثورة على اللغة ، فى مجال الفن الإنشائى . ولأن اللغة هى الجهاز الاجتماعى المنظم ، فإن ثورة الحداثة على اللغة ، ومحاولة تأسيس لغة فردية متجددة طرية لدى الفنان الفرد ، تصبح المحور الذى تتبلور فيه أزمة علاقة الحداثة بالجماعة . ذلك أن الحداثة كانت ، وما تزال ، حركة فى اتجاه المجتمع ، فى اتجاه قضاياه وتطلعاته وبحثه عن حياة أفضل . لكنها فى محاولتها تجسيد تطلعات هذا المجتمع ، لم تستطع ، بل لم تشأ ، أن تكون لغة له . فلغة المجتمع هى بالتحديد ، اللغة – النظام الاجتماعى الموروث . ولغة الحداثة هى اللغة النقيض لهذه اللغة الموروثة . وهنا يحدث الشرخ بين الحداثة وبين الشريحة الإنسانية التى إليها تنتمى ، وعن قضاياها وتطلعاتها تعبر . هكذا تصبح لغة أدونيس الشعرية المجسدة للانتماء المطلق لشريحة إنسانية محددة ، قصيّة ، إلغازية بالنسبة لهذه الشريحة الإنسانية عينها ؛ وهكذا أيضاً تبتعد لغة البياتى ودرويش عن اللغة الجماعية كلما أصبحت أكثر دخولاً فى الحداثة . وكلما ازداد تمرد الحداثة على اللغة – النظام الموروث ، أزداد الشرخ عمقاً بينها وبين الشريحة الاجتماعية التى إليها تنتمى . بيد أن هذا لا يعدو أن يكون شرطاً تاريخياً صرفاً ، قابلاً للتجاوز ؛ لا لأن الحداثة تغير علاقتها باللغة – النظام ، بل لأن التغير الذى تخلقه الحداثة سيؤدى فى النهاية إلى تغير اللغة – النظام عينها ، وإلى تحول هذه اللغة الجديدة المبدعة إلى لغة المجتمع . ذلك فى طبيعة تاريخ العلاقة بين الفن والعالم ، والفن واللغة ، لا خروج عليه إلا حين تكون الحداثة طفرة مفاجئة هامشية . والحداثة العربية المعاصرة ليست ، فى يقينى ، مثل هذه الطفرة ؛ إنها حركة تاريخية مرتبطة جذرياً بالتحولات الطبقية ، الاقتصادية ، الاجتماعية ، الثقافية ، الفكرية ، داخلياً ، وبالتحولات على صعيد علاقة الثقافة العربية بالآخر ، أى خارجياً/عالمياً . وحركة كهذه لا تكون طفرة أو هامشاً يمكن أن يمحى بسهولة . ويتجسد هذا التوحد المطلق لتجديد اللغة بتجديد الحياة فى صورته الأعمق دلالة حين يصبح هاجساً ذا ديمومة يتخلل شعر الحداثة من بداياته إلى آخر القصائد التى اقتبستها فى هذه الدراسة (« إسماعيل » أدونيس) . فالقصيدة التى تحلم بإعادة صياغة العالم ، لا تصوغه من حيث هو عالم من الأشياء فقط ، بل تصوغه ، بالدرجة الأولى ، بما هو عالم من الكلمات ، عالم اللغة . وتحتل اللغة فى هذه الصياغة الجديدة مكانة مركزية ، بل المكانة الأكثر مركزية ، والأشد محسوسية ، بين مكونات العالم الجديد :

« هو ذا ، سأرسم كوكب الغسق المضىء على يدىّ ، لكى أحيى وردة
ذبلت ، وكنت قطفتها
من شرفة الزمن الذى آخيتهُ
ولكى ألامس طينها بكراً ، يرد إلى العناصر سحرها
ويقول للغة اتبعينى
هذا هو الغسق الجميل ، قتيله يرث القتيل
هذا هو الغسق الدليل » .

ويتجلى ذلك بصورة أكثر كمالاً فى المقطع الذى اقتبست منه قبل قليل ، والذى سأعود إليه فى صورته الكاملة :

« متدثراً بدمى ، أجىء – يقودنى
حلم ، ويهدينى بريق –
هيأت بيتى لابن رشد
وأبى نواس ، والرضىّ
وكتبت للطائىّ أن يأتى ، وقلت لذى القروح ، أبو العلاء أتى
وأحمد ، وابن خلدون –
سنعلن آية الأحشاء ، وسوسة السديم الأولىّ
وتفكك اللغة الدفينة
فى غابة الأشياء – نقرأ صخرة
غمضت ، ونسمع ما توشوش ياسمينه
ويدور فى خلد الحقول :
الحب زهرة رغبة
والشعر فاتحة العقول » .

هنا تتجلى رؤيا الحداثة للغة فى واحدة من صورها الموجزة البهية ؛ فاللغة تترسب وتتصلب ، وتموت ؛ تعتقل فى قشرة الأشياء الجامدة ، بل فى غابة الأشياء . ووظيفة الحداثة ، فى امتدادها التاريخى ، فى استحضارها للتيارات التى شكلت الثقافة – المضادة ؛ الثقافة التَحْتَرْضية ، هى أن تفجر بكارة اللغة من جديد ؛ أن تعيد العالم إلى سديم أولى يهسهس ويوسوس فقط ، دون أن يسمى ويبلور ويجمد . والحداثة تصغى لهذه الوسوسة ، تصقل صدأ الحساسية المتجمدة ، وتعيد للحواس القدرة على رؤية الأشياء والكلمات بكراً ، جديدة ، مدهشة ، طرية . الحداثة تقرأ المبهم الصلد ؛ الصخرة التى غمضت على تلك الحساسية الصدئة ؛ والحداثة

تغوص فى روح الأشياء الحية ، تتقرى همسها ووشوشتها ، وتتحاور معها على مستوى هذا الهمس وتلك الوشوشة ، بل إنها لتقرأ حتى ما لا يهمس أو يوشوش ؛ تقرأ الضمير الذى يهجس قبل أن يعبر عن هجسه بلغة أو إشارة أو إيماء ، والحداثة ، فى النهاية ، تعلن الشعر مفتاحاً لتجديد العالم ؛ لتفتيح مغاليق العقل إلى العالم ، وتفتيح مغاليق العالم أمام العقل .

٥

الحداثة : المغلق/ المفتوح

١٨

حين أصف الحداثة فى إطار المغلق / المفتوح ، كما فعلت فى فقرة سابقة ، تبدأ سلسلة من المستويات التى تتجلى عليها هذه الخصيصة المكونة للحداثة بالتبلور . ثمة ، أولاً ، مستوى حضارى كلى تتمثل الحداثة فيه انطلاقاً من المغلق وانفتاحاً على الآخر الحضارى . وتصبح الحداثة ، بهذا المعنى ، انفتاحاً على الحضارات الأخرى ، وبشكل خاص ، على الغرب - نموذج السيطرة والقوة والسلطة والتقدم (فى مرحلة تاريخية محددة على الأقل) . وتصبح الكتابة العربية ، والشعر العربى بشكل خاص ، مساحة مفتوحة منفتحة ، تزدحم فيه الشرارات الواقدة ، شرارات الاصطدام بالآخر الحضارى والآخر الفنى - الشعرى . لكن هذا المستوى من علاقة المغلق / المفتوح هى أقل ما يثير اهتمامى فى السياق الحاضر ؛ ولذلك سأكتفى بالإشارة إلى أهميته ، دون تقصٍّ لأبعاده .

على الطرف الآخر من تجليات علاقة المغلق / المفتوح يقف التجلى الأكثر خصوصية ، وفردية ، ومحدودية ، وهو ما سأسميه الانفتاح على الداخل ؛ الانفتاح الذى يمثل حركة من الخارج المغلق (أى الخارج الذى تحول إلى رؤ ية متكدسة مكتملة مغلقة للعالم) إلى الداخل المفتوح ؛ إلى الذات الفردية فى تشابك عوالمها ونزوعاتها وخبياتها وأبعادها . ولقد عمّق من حدّة هذه الحركة انقلاب جذرى (غربى المنشأ) فى معرفة الذات وتصورها ، تَمثّل فى انتشار مفاهيم كاللاوعى ، وتحت الوعى ، والوعى الجماعى ، والصور النمطية العليا ، والأسطورة وأبعادها الفردية الجماعية ، والحلم ودلالاته ، والعلاقة المعقدة الجدلية بين اللغة والفكر . . . الخ .

هكذا صارت الحداثة حركة نحو العمق ؛ غوصاً فى مجاهيل داخلية انفتحت فجأة أمام الإنسان وغدت مصدراً للغوايات التى لا تقاوم ؛ أصبحت تعميقاً للوعى وتوسيعاً باهراً لمجال معرفة الإنسان بالعالم وبنفسه ، بالخارج وبالداخل . وسأعود إلى هذه النقطة فى فقرة قادمة .

بين هذين التجليين لعلاقة المغلق / المفتوح (التجلى على مستوى العلاقة بين الحضارات والتجلى على مستوى العلاقة بين مستويات الذات وطبقاتها) تقف التجليات الكثيرة الأخرى لاندفاع الحداثة من المغلق إلى المفتوح ؛ وبين أبرزها موضوع بحثى الآن : تجليها فى النص الأدبى نفسه . وهنا يمكن أن نعاين التجليات المختلفة لحركة المغلق / المفتوح على مستوى شمولى يلف النص كله فى وجوده الفيزيائى على الصفحة ، ثم انحداراً إلى المستوى الأكثر تحديداً ، المكون اللغوى الجزئى ، مروراً بالمكونات الأخرى للنص جميعاً . هكذا يمكن أن نتصور الأمر فى إطار مصطلحين شائعين فى علوم أخرى ، أنقلهما إلى هذا السياق لوصف الظاهرة التى أرصدها ، هما مصطلحا الـ (macro)والـ (micro) ؛ وباستخدامهما يمكن أن أتحدث عن تجلى حركة المغلق - المفتوح على مستوى الـ mic- (ro text) وامتدادها الشامل لتصل إلى مستوى الـ macro) text) .

لكننى قبل أن أركز على هذه العلاقة الأساسية التى أصفها ، أى علاقة المغلق - المفتوح ، أود أن أناقش بشىء من التفصيل الخيط الناظم لدراستى للحداثة بوصفها رفضاً للسلطة ، متجسداً فى طبيعة النص الذى تخلقه . ويتمثل هذا الخيط فى الالتحام الوجودى للسلطة ، بكل تجلياتها ، بالشكل . ودون فهم هذه العلاقة ، ستبدو دراستى لمفهوم النص المغلق / النص المفتوح فاقدة لمحور تنام واضح .

٦

السلطة - الشكل - الطقس

١٩

الحداثة ، جوهريا ، ليست رفضا للشكل فقط ، بل هى رفض للتشكل . إنها وعى حاد لخطورة التشكل ؛ لأن المتشكل ، النهائى ، المحدد ، الواضح ، هو وحده القابل لأن يكون طقسا ؛ والطقس تجسيد أسمى للسلطة . والسلطة لا تعبر عن نفسها ، أولاً وأخيراً ، إلا عن طريق الشكل - الطقس . فالسلطة لا يمكن أن تسمح لنفسها بأن تكون هذا الهلام .

من هنا نرى أن أول سمات السلطة فى الفكر الدينى ، مثلا ، تأسيس الأشكال - أى الممارسة الطقسية - حتى فى الغياب المطلق لأى دلالة واضحة أو للمضامين . لذلك يقوم الفكر الدينى على مفهوم التحريم والتحليل . والمحرم دائما ذو شكل بارز ومرتبط جذريا بممارسات شكلية سرعان ما تتحول إلى طقوس . كذلك من الدال أن السلطة السياسية تتجسد فى أشكال : منصب الرئيس ، القائد ، رجال الشرطة ، المجالس ، الهيئات . وهى لا تكتفى بذلك ، بل تتمايز شكليا بالأزياء . هذا التمايز ليس له مضمون ، بل يخضع للدلالة عبر سيميائية الشكل فقط . ومثل السلطة الدينية والسياسية معا ، تتجسد السلطة الاجتماعية أيضا فى أشكال : (سلطة الأب ، المدرسة ، الجامعة . . . الـــخ) ، وهذه العلاقة العميقة بين

الشكل والسلطة متجذرة فى وعى الحداثة ؛ ولذلك فإنها إذ تكون جوهريا رفضا للسلطة فإنما تجسد رفضها فى رفض (لاواع ، واع) للشكل ، وللتشكل ؛ ومن هنا يصبح النص غير قابل للتشكل ضمن أطر محددة ؛ غير قابل للقياس والرسم ؛ غير قابل لأن يتحول إلى طقس . إنه يصبح نصا مفتوحا ، بل بمعنى من المعانى - نصا لا متشكلا . وهو فى رفضه للتشكل يرفض أن يصبح طقسا قابلا لممارسة السلطة . ولأنه يرفض التشكل فإنه يصر على تجاوز كل شكل أنجزه على الدوام . ومن هنا كانت حركة أدونيس والبياتى مثلا من النص المتشكل إلى النص اللامتشكل . كل نص جديد يكسر شكل النص القديم فيصبح ما لدينا لا مجرد عدد من النصوص التى يمكن اختصارها فى نموذج ، بل سلسلة من النصوص المتولدة - المتوالدة داخليا ، غير القابلة للاختصار فى نموذج . النص له سلف هو سليله ، لكنه ليس صورة عنه ، بل هو ولادة جزئية منه ثم تجاوز له ؛ وهو بهذا المعنى تمهيد لنص جديد علاقته به هى العلاقة ذاتها ؛ ويمكن تمثيل ذلك بالدوائر التالية :

إذا كان لدينا عشرة نصوص قديمة ٥٥٥٥٥٥٥٥٥٥ = ٥
فإنها يمكن أن تختزل فى نص تطابقى فى دائرة واحدة .
أما إذا كان لدينا عشرة نصوص حديثة ٥٥٥٥٥٥٥٥٥٥
فإنها غير قابلة للتطابق ، بل تتناسل كما يلى :

وحتى مساحة التقاطع بين كل دائرتين لا يمكن أن تشكل نظاما مطردا (لأن ذلك يصبح شكلا - طقسا) ، بل تختلف وتتفاوت . ومن هنا يمكن - دون صعوبة كبيرة - الحديث عن بنية «القصيدة» القديمة ، لكن من المستحيل الحديث عن بنية «القصيدة» الحديثة .

قد يكون النص - الحداثة فى رفضه للتشكل ما يزال يبحث عن نظام ؛ غير أنه فى هذه الحالة يرفض تشكيل نظام محسوس ، مؤسسا بدل ذلك نظاما تحتيا ، أو داخليا ، خفيا ، ميزته أنه يظل نظاماً فرديا للنص المفرد ، غير قابل للتحول إلى صيغة مولدة لنصوص أخرى متطابقة معه . أى أن النص ينفلت من أسر النظام المرئى ليؤسس نظاما لامرئيا . فالمرئى قابل لأن يتحول إلى سلطة ؛ أما اللامرئى فهو غير قابل لذلك ، أو هو أقل قبولا لذلك على نحو ملحوظ . وبهذا المعنى يصبح النص قابلا للكشف ، أو كشفا لامرئيا ، غير أنه غير قابل للتحديد إلا بمصطلحات تكوينية خاصة به .

فى هذا الرفض للشكل - الطقس - النظام المرئى - السلطة نرى كيف تلتقى الحداثة مع تيارات التاريخ الباطنية ؛ مع الصوفية بشكل خاص . فالصوفية فى جوهرها كانت رفضا للشكل - الطقس ، وبحثا عن هذا النظام اللامرئى ؛ هذا النظام اللامتشكل الكامن فى انسيابية العالم وتداخله وتشابكه ؛ أى فى حلوليته . من هنا كانت الصوفية رفضا للفكر الدينى المتشكل ذى الحدود والفرائض والطقوس (مع أنها كانت دينية فى العمق ، فى البحث عن تجليات وحلول) .

الحداثة ، إذن ، هى فعل يسعى إلى اللاتشكل ؛ أى أنها فعل يهدف قطعا إلى نفى الفعل المنتج لعالم جاهز . واللاتشكل فى وجه من وجوهه ، هو التشابك والتعقيد ؛ وهو أيضا التعددية . ولذلك تكون الحداثة هوسا بالتعقيد ؛ هوسا بالتعدد ؛ لأن الواضح ، البسيط ، الوحدانى ، هو الأكثر قابلية للتحول إلى شكل ، إلى طقس ، إلى سلطة .

حين يكتب أدونيس «لغم الحضارة - هذا هو اسمى» فإنه لا يقول فقط إنه لغم حضارة القرن العشرين ، بل لغم الحضارة ، لغم الشكل والطقس ؛ لأن الحضارة تشتق أيضا من الحضور الباهر ؛ من البروز والجلاء ؛ من فاعلية أسمى فى الوجود الإنسانى ، هى فاعلية منح الشكل (وإلا فما معنى التحضر ؟) . الحضارة هى فاعلية إعطاء الطبيعة - الخام اللامتشكلة شكلا وحضورا شكليا ؛ وبغير ذلك لا تكون حضارة . ولذلك تعبر الحضارة عن نفسها بالأجسام الضخمة ؛ بالأبنية ذات الأشكال الواضحة ، البارزة ، الحاضرة ؛ بالأنصاب والشوارع و . . . الخ . فالحضارة ، جوهريا ، هى تناول للطبيعى وتدمير له عن طريق تدجينه وبلورته فى أشكال . ودمار الحضارة هو ، جوهريا ، دمار الشكل ، أو دمار الأشكال التى تجسدت فيها .

١٩ - ١

هذا البحث عن اللاتشكل ليس جديدا تاريخيا ؛ فثمة ظاهرتان مهمتان :

أولا - أن الذروة التاريخية لفن المحدثين العرب لم تتمثل فى أبى نواس وأبى تمام ، بل تمثلت فى تدمير الشكل - الطقس للقصيدة عند الوشاحين ، وخلق شكل لا متشكل ؛ شكل عديد الأشكال هو الموشح (أو ، فى صورته المثلى ، المدبّجة) ، الذى تبلغ أشكاله المئات . وأهمية الموشح لا تنبع من تجارب جديدة طرحها ، بل من هذا الهوس باللاتشكل . بيد أن ضعفه الطبيعى يكمن فى أنه عبّر عن هذا الهوس بلغة التشكل ؛ لأنه بلور نفسه فى أشكال صارمة جديدة فكان يجسد تنازعا حادا ، وتوترا دائما ، بين الشكل الصارم واللاشكل المفتوح . كل نص كان شكلا صارما بالقياس إلى نفسه ، فى بنيته الداخلية ، لكنه كان متفاوت العلاقة بالشكل المطلق ، أو باللاتشكل المطلق .

ثانيا - لأن الحداثة هى هذا الهوس باللاتشكل ، فإنها حين تتبلور تصبح عجيبة التسارع ، إذ تتحول إلى بحث مستمر عن تجاوز للشكل الجاهز . ومن هنا نرى أن المسافة الزمنية التى شغلها شكل القصيدة القديمة قد تبلغ ألفا وخمسمائة سنة ، لكنها

حين تنكسر فإننا خلال ثلاثين سنة نرى نموا هائلا فى تعدد الأشكال ؛ لأن البحث عن اللامتشكل مولد للذات . كذلك نرى أن الرواية الكلاسيكية تحتل قرنا ونصف قرن ، يتبلور خلالها شكل واحد ؛ أما حين ينكسر هذا الشكل فإننا نرى خلال خمسين عاما (من جويس مثلا إلى الآن) نموا هائلا فى تعدد الأشكال . كذلك نرى مثل هذه الظاهرة فى الرواية العربية ؛ فبين «السفينة» و «عالم بلا خرائط» خمسة عشر عاما فقط ؛ وبين «زينب» و «السفينة» أقل من نصف قرن .

الحداثة ، إذن ، هى فاعلية نفى الشكل ؛ فاعلية خلق اللامتشكل ؛ لكنها فى ذلك ليست إلا تجليا فقط لهوس أعمق هو الهوس برفض السلطة ، السلطة التى يكتسبها الشكل - كل شكل - بحكم كونه شكلا ، لا لشىء آخر .

إن نفى المضمون أقل خطورة كثيرا من نفى الشكل . لقد غير الشعراء فى مضمون القصيدة العربية قبل أبى نواس ، لكنهم لم يثيروا ما أثاره ، لأنه - فى مواقع قليلة - رفض شكلها نظريا . ومن الأسهل كثيرا ألا يذهب الناس إلى الصلاة من أن يحرقوا مسجدا . وفى طقوس الحداد ، من السهل جدا أن تضحك الأرملة وتفرح بعد أيام من وفاة الزوج ، لكن ما يثير هو أن تنزع اللون الأسود . وفى إطار الدولة - الوطن ، من السهل جدا أن يهاجر المرء من وطنه ، وأن يقطع صلته به ، ولكن ما يهيج البشر والسلطة هو أن يقوم بإحراق علم الوطن أو دوسه . ذلك أن الشكل - الطقس هو فعليا حامل الدلالة ، والأكثر انشحاناً بمقومات السلطة .

١٩ - ٢

الشكل : الطقس - القداسة - السلطة هى أقانيم تكشف لنا عن خصائص تاريخية للنشاط الإنسانى . إن الكلاسيكية ، مثلا ، لم تعبر عن نفسها بحصر للتجارب التى ينبغى على الفنان أن يكتب عنها أو يعالجها ، بقدر ما عبرت عن نفسها بسلسلة من القواعد الشكلية الصارمة .

ومن هذه العلاقة بين التقعيد والسلطة تنبع أيضا سلطة اللغة . لأن اللغة فى النهاية تولد سلسلة من القواعد الملزمة . ولذلك تكون الحداثة ، بين ما تكونه ، تدميرا للغة من الداخل ؛ تدميرا للقواعدية فيها ، ومحاولة لإعادتها إلى بناها اللاقاعدية ، اللامتشكلة . ويتم ذلك فى الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هى نسق واضح من القواعد المقننة ، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات والتداخلات . ذلك هو ما فعله جويس على وجه الدقة ، وما يفعله أدونيس فى «هذا هو اسمى» : أين تبدأ الجملة وأين تنتهى ؟ ما العلاقات التركيبية بين مكونات الجملة ، بل ما المكونات نفسها ؟ بل ما الجملة ؟ هنا تصبح الجملة هيولى قابلة للتشكل فى أكثر من شكل ؛ أى تصبح لا متشكلة .

وإذ أربط بين القداسة التى يكتسبها الشكل ، وفعل التدنيس الذى تمارسه الحداثة باختراقها له وتدميرها إياه ، فإننى أحاول أن أستثير الدلالات الأعمق لهذه العلاقة الأساسية ، لا فى مجال الأدب فقط ، بل فى مجال أنثروبولوجى أشمل . وأود بشكل خاص أن أشير إلى هذه الدلالات فى سياق ما يصفه الأنثروبولوجيون بطقوس المرور (Rites of Passage).

يختصر بعض الأنثروبولوجيين نشاط الإنسان فى تصوره للزمان والمكان الاجتماعيين بأنه فى كل شكل من أشكاله تعبير عن طقوس المرور ؛ عن الانتقال من - إلى ؛ عن التغير فى المركز ، أو المكانة ، أو الصفة .

هكذا تكون طقوس المرور تجسدا أسمى للسلطة فى جهدها لتنظيم الوجود المجتمعى . وبهذا المعنى ، فإن تحديد المكان والزمان ، بطريقة أشكالية مميزة ، هو التجسد الأسمى لفاعلية السلطة هذه . وهنا يحتل الشكل ، الممارسة الشكلية الصرف ، الدور المركزى فى آلية الخضوع التى يمارسها الإنسان فى تقديم الذبيحة ، مثلا ، أو الدور المركزى فى آلية الخضوع للسلطة التى يمارسها الذى يكون موضوعا لطقوس المرور (initiate) (الأرملة التى ترتدى السواد ، الصبى الذى ينضج ؛ الصبى الذى يحفظ القرآن فيحتفى به ويركب حصانا فى دوران عبر القرية) . والنقطة الدالة هنا هى أن الشكل ليس حاملا للمعنى فقط ، بل إنه العنصر الذى يحتل المركز حتى فى حالة غياب المعنى أو نسيانه . ومن هنا نرى كيف أن الممارسة الطقسية تستمر دون معرفة مضمونها الفعلى أو دلالاتها .

وفى ضوء هذه المعرفة الأنثروبولوجية ، يمكن أن نرى الدلالات الفعلية للشكل فى القصيدة ، أو النص بعامة ، والدلالات العميقة لكسره واختراقه والخروج عليه . ولاشك أن الدلالة الأولى هى أن اختراق الشكل تجسيد لاختراق السلطة وتدميرها من الداخل .

٢٠

يسهم هذا الوعى للأبعاد الطقسية للشكل فى تعميق فهمنا لمكون أساسى للشعر هو الإيقاع . وفى المنظور المطروح هنا ، يمكن أن نفهم هذا الالتصاق التاريخى عميق الغور للإيقاع بالشعر ، بل باللغة الطقسية فى كل أنماطها (سجع الكهان والنثر الدينى) ؛ إذ يبدو هذا الالتصاق ناتجا عضويا ، بل ضرورة عضوية ، من ضرورات القصيدة فى جميع المراحل التى كانت فيها للقصيدة طبيعة طقسية ؛ لأن الارتباط بين الطقس والإيقاع ، بشكل محدد ضمن الطقس الذى يلعب فيه القول دورا مهما ، ارتباط حميم وعضوى ، كما تكشف لنا الدراسات الأنثروبولوجية . كذلك تكشف هذه الدراسات الارتباط العضوى بين الممارسة الطقسية والتكرار . والإيقاع هو أحد التجليات الأسمى للتكرار .

من هذا التلاحم بين الممارسة الطقسية والإيقاع ينبع الدور الطاغي للإيقاع فى القصيدة العربية المؤسّسة ؛ أعنى القصيدة الجاهلية . ولقد أسهمت نظرية التأليف الشفهى (Oral Composition) فى كشف الطبيعة الطقسية للقصيدة من جهة ، وللترابط الوجودى بين الصيغة (formuia) والمكون الإيقاعى من جهة ثانية . فالصيغة لا تأتى إلا ضمن شروط إيقاعية واحدة ، والصيغة هى المولِّد ... فى التشومسكى للفظة) للتأليف الشعرى . وهكذا يكون الإيقاع ذاته ، عمليا ، المولِّد الجذرى للتأليف الشفهى فى إطار من الأداء الطقسى للقصيدة . ولست أعنى هنا بالأداء الطقسى إنشاد القصيدة فى موقف محدد فقط ، وأهمية قواعد الإنشاد ، والسياق الكلى له فى منح القصيدة وظيفة معينة ، بل الدور الطقسى للقصيدة فى الحياة الجاهلية أيضا . وذلك جانب من الشعر الجاهلى لم يدرس دراسة كافية بعد ، ولكنه على قدر كبير من الأهمية .

خلال تطورها التاريخى ، تتحول القصيدة العربية إلى أداء طقسى على مستوى آخر ، هو مستوى الوظيفة التى تحققها فى سياق معين (المديح ، الرثاء ، الهجاء) ، والوظيفة التى تحققها حركاتها (أو شرائحها) ضمن بنيتها الكلية . هكذا تصبح كل قصيدة مديح تعاملا مع طقس قائم ، وصدورا عنه ، وممارسة له قد يتم فيها تفريغ وتنويع جزئيان ، لكن الطقس لا يدمر تدميرا فعليا ؛ وبمصطلح سوسير الحديث : تصبح القصيدة لغة "langue" ، وتصبح كل ممارسة فردية لها كلاما "parole" ؛ بيد أن المسافة بين الكلام واللغة هنا مسافة ضئيلة جدا .

وخلال هذا الاستمرار الطقوسى للقصيدة يظل الإيقاع مكونا أساسيا فيها ، ويظل كذلك بخصائصه التقليدية الطقسية طبعا . وحين تأتى لحظة الانفجار ، فإن الانفجار يتجسد - أول ما يتجسد - فى البدء بتدمير المكون الإيقاعى للقصيدة - الطقس ، أى بتدمير الطقس فى أكثر مكوناته جذرية : الإيقاع والتكرار .

فى لحظة واحدة ، إذن ، ينفجر داخل القصيدة بعداها الأساسيان : الإيقاع والتكرار ؛ تكرار الشطر ، عدد الوحدات الإيقاعية ، والقافية ، وتكرار الطبيعة الجزئية للبيت الشعرى . . . الخ .

جوهرياً ، يمثل هذا الانفجار تدميرا للطقس ، لكنه على صعيد أعمق ، يمثل تدميرا للسلطة التى يملكها الطقس . ونجد أنفسنا من جديد أمام حضور صراع الحداثة مع السلطة .

وإذا كان تدمير المكون الإيقاعى يبدأ بأشكال بسيطة ، فإن ذلك من طبيعة الأمور . لكن الطبيعة التى تملكها الحرية (ما أسميته كونها مولِّدة لذاتها) ، تؤدى إلى تسارع هائل فى تدمير المكون الإيقاعى . ويتخذ هذا التدمير أشكالا متعددة ، أهمها ما يمثل انفجارا ضمن البنية الداخلية للطبيعة التقليدية للمكون الإيقاعى ، كما سأظهر فيما بعد . ولا يوازى التدمير الداخلى لسلطة الإيقاع فى حدته وأهميته سوى التدمير الداخلى للمكون الطقسى الأساسى الآخر فى بنية القصيدة ، أعنى القافية . إن استمرارية القافية تاريخيا هى جزء من استمرارية الطبيعة الطقسية للقصيدة ؛ ولحظة انفجارها التاريخية تتطابق تماما مع لحظة انهيار الطبيعة الطقسية للقصيدة . ولقد بلغ الوعى النقدى العربى القديم لأهمية القافية حدا تجاوز اعتبارها أحد شروط ثلاثة للشعر ، كما هى فى تعريف قدامة «الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى» ، بحيث وصل إلى عدها العلامة المائزة الوحيدة ؛ أو الشرط الوحيد للشعر ، كما هى فى تعريف أبى الجيش الأنصارى ، الذى يقول فى بساطة إن علامة الشعر هى القافية فقط : هى وحدها الثابتة ، وغيرها متغير (كالوزن) .

وبما هو عميق الدلالة طبعا أن الثورة على الطبيعة الطقسية للقصيدة تجلت على نحو أحدّ بروزا فى انهيار القافية الواحدة المتكررة . ذلك أن الشعر الحر (أو الأحادى كما أسميه أحيانا) لم يتخلص من الوزن والإيقاع حقا ، بل تخلص من تكرار القافية المنتظم والمتناظر فحسب .

لكن ما هو أكثر دلالة يحدث الآن . ذلك أن كثيرا من الشعراء يحتفظون بالتقفية ، لكنهم لا يتمسكون بشرط وحدانيتها وانتظامها . ولقد بدأت منذ سنوات قليلة فقط ، ظاهرة جديدة تتمثل فى نوع من التعامل مع القافية يخلق توتراً حادا فى طبيعتها . إنه تعامل يُؤكدها : لكنه يدمرها فى آن واحد ؛ يضعها فى النص ، لكن من أجل أن يجعلها بؤرة احتمالات وتجسيداً للتعددية ، لا من أجل أن يمنحها طبيعة طقسية . وبكل ذلك يمثل هذا التعامل ، كما قلت ، مستوى أعمق من مستويات تجلّى رفض الحداثة للسلطة ؛ لطقسية الشكل ؛ لقداسة القاعدة . وسأقدم ، فى دراستى للنص المفتوح ، نماذج على هذا النمط من التعامل الذى أصفه الآن .

آمل أن يسهم ما قدمته من تأمل للشكل - الطقس وتجسيده للسلطة ، فى النهاية ، فى خلق مجال من مجالات الدراسة يمكن أن نسميه مؤقتاً ، «سيميائيات الشكل» . وأنا مدرك تماماً للإشكالات التى تثيرها هذه التسمية : هل نعود من جديد إلى الفصل بين الشكل والمضمون ؟ أليس المكوِّن السيميائى ، على أى حال ، مكوّنا شكليا ؟ هل يقف هذا المصطلح بإزاء مصطلح ضمنى آخر هو «سيميائيات المضمون» ؟ الخ . . . أليس الأدق أن نسمى الظاهرة المدروسة «سمانتيكيات (دلاليات) الشكل» ؟ لكننى - على الرغم من وعيى هذا - سأتبنى هذه التسمية ، ثم أتابع إثارتى للنقاط المنهجية التى لابد من تطويرها لكى نحل الإشكالات الناشئة عنها .

٧

الحداثة : النص المفتوح

٢١

هكذا تخترق الحداثة النص من الداخل . إنها تخترقه بحيث

يمتنع أن يشكل فى صورة حدود كلية صارمة تفصل الداخل عن الخارج . وهى تفعل ذلك ، كما أشرت ، بأشكال مختلفة ؛ منها فتح النص عن طريق التعددية والاحتمالات التى تملؤه على مستوى دلالى ؛ ومنها فتح النص فيزيائيا عن طريق تشكيل النص من أنماط كتابية مختلفة (النثر ، الشعر ، الصورة ، اللون ، . . . الخ) ومنها ، وهو ما بدأ فى النضج الآن فى الشعر العربى الحديث ، فتح النص عن طريق ربط مكونات داخلية فيه بمكونات خارجية عن طريق الإشارات والحواشى والتعليقات .

النص الحديث ، إذن ، نص مفتوح . والحداثة سعى إلى فتح النص . وإذ أقرر هذا فإننى أعى تماما أننى أطرح تصوراً مناقضا لتصور شائع جداً فى الدراسات النقدية ، هو أن النص كيان مغلق ، أو نظام مغلق مكتف بذاته . ولن أسعى هنا إلى المقارنة بين ما أطرحه وهذا التصور ، بل سأسعى ، بدلا من ذلك ، إلى بلورة أطروحتى فحسب .

الحداثة سعى دائب إلى فتح النص . إنها تطوير جذرى لمبدأ التعامل مع اللفظة المفردة ، أو العبارة المفردة ، بنقل آلية تعبيرها من مستوى المعنى إلى مستوى معنى المعنى ، كما يعبر عبد القاهر الجرجانى ، ثم نقل لهذا المبدأ من مستوى الجملة المفردة إلى مستوى النص الكلى . هكذا يمكن القول إن النص الحديث لا يعنى ما يقوله مباشرة ، بل يعنى من خلال سلسلة من العمليات هى آلية تشكل معنى المعنى . إن عبارة «هو كثير الرماد» لا تعنى «كمية الرماد الكبيرة لدى الإنسان» بل تعنى عن طريق فك سلسلة من أنظمة الترميز تؤدى فى النهاية إلى «هو كريم» . وهكذا تكون آلية عمل النص الحديث فى وجوده الكلى ؛ إنه يعمل دائما على مستوى معنى المعنى ، أو ما سيسميه «ريفاتير» بعد الجرجانى بقرون ، مستوى الدلالة "significance" (فى مقابل مستوى المعنى) ، ويجعله جوهر العملية السيميائية فى الشعر .

٢٢

ومن تجليات فتح النص أيضا ازدواج الصوت . ثمة صوت داخلى ينصهر فى عالم النص ، وصوت خارجى يمثل مستوى أعلى من الوعى لا يسمح بالانصهار ، بل يبدو قابعا على مسافة من النص ، قادراً على رؤيته وتمثله والتعليق عليه وتفسيره . . الخ . ويمكن أن نسمى ازدواجية الصوت هذه «ازدواجية الوعى» ؛ بمعنى أن هناك مستويين من الوعى يسهمان فى تشكيل النص فى هذه الحالة : وعى انصهارى عضوى ، ووعى انفصامى ضدى .

ويمثل ما أسميه «الوعى الانصهارى» فى النص حالة من التوحد المطلق بين الذات والصوت الذى «يروى» النص . وأنا أستخدم «يروى» هنا بمعنى التشكيل اللغوى المنطوق للنص ، لا بمعنى السرد الروائى المعروف ؛ أى أننى أستخدم «يروى» لتشكيل النص الغنائى القصير الذى يخلو من عنصر السرد ، كما أستخدمه لوصف تشكيل النص السردى فعلا . إن الصوت الذى يروى قصيدة أدونيس : «عندما أغرق فى عينيك عينى. . .» مثلا ، موحد مع الذات القائلة توحيدا مطلقاً . ولعل هذا التوحد أن يكون السمة الأساسية للنص القديم بكل أشكاله . أما النص الحديث فإنه مُخْتَرَق بتعدد صوتى فعلى أحياناً (وبذلك يكتسب طبيعة المسرحية) ، أو منقسم على نفسه ، بحيث تقوم بين الصوت الذى يرويه والذات القائلة مسافة ما ، تتغير درجة سعتها من نص إلى نص ، فى عمل الشاعر الواحد ، ومن نص لمؤلف ما إلى نص لمؤلف آخر . ولعل الإخفاق فى إدراك هذه الطبيعة المزدوجة للنص الحديث أن يكون مسؤولا عن الإخفاق فى قراءة النص بشكل سليم أحياناً . وقد تكون مثل هذه الازدواجية هى ما يميز النص «الغنائى» الحديث عن النص الغنائى اللاحديث ، والظاهرة التى تجعل الأنا فى النص الحديث مختلفة جذرياً عن الأنا فى النص اللاحديث ، وتسمح فى النهاية بتطوير الشخصية المُتَلَبِّسة ، التاريخية أو المبتدعة ، التى نراها ، مثلا ، فى مهيار أدونيس ، أو حلاج صلاح عبد الصبور ، أو الخيام عند البياتى ، أو السندباد عند خليل حاوى .

هذا الانفصام بين الذات القائلة والصوت الراوى هو الذى يتطور أيضاً ليتجلى فى ظاهرة التعليق والإشارات التى تفتح النص ، على مستوى الوعى المشكل ، وتمنعه من تشكيل نظام مغلق ، وتمنحه طبيعته المتوترة بين وعيين يدخلان فى علاقة تراكب تطابقى حاد .

٢٣

يتجسد فتح النص فى تمزيق الطبيعة المستقلة للوحدة الإيقاعية ، من جهة ، وللتشكيل الإيقاعى الكامل ، من جهة أخرى . لقد كانت التفعيلة فى الشعر العربى تمتلك شخصيتها المستقلة وحدودها الصارمة ، عاكسة صرامة الحدود فى الثقافة بأكملها ، وكان البيت الواحد ذا حدود صارمة معادلة ، وشخصية عروضية مستقلة . أما فى الشعر الحديث ، فقد بدأت شخصية الوحدة الإيقاعية فى الالتباس ، كما أصبح التشكيل الإيقاعى بأكمله احتمالياً . وقد أثارت أمثلة بسيطة من هذا الالتباس ردة فعل حادة لدى بعض حاملى راية الصرامة والاستقلالية من الدارسين ، الذين لم يستطيعوا تقبل حدوث (مستفعلن) و(فعولن) ، مثلا ، وحدة أخيرة لبيتين فى قصيدة واحدة . لكن الشعر استمر فى تدميره لهذه الحدود الصارمة ، مازجاً بين أكثر من وحدتين مختلفتين فى نهاية البيت ، كما يحدث فى هذا المقطع لصلاح عبد الصبور :

«وحبذا لو كان فى حكايته	(متفعلن)
موعظة وعبره	(فعولن)
فإن ذهنى مجدب عن ابتكار قصة ملائمة	(متفعلن)
تشد لهفة الجمهور	(مفاعيلان)
أجعلها فى الجمعة القادمة	(فاعلن)
موعظتى فى مسجد المنصور	(مفعول)

بيد أن هذا النمط من التداخل الإيقاعى لم يكن إلا مؤشرا صغيراً على الحركة المتسارعة فى اتجاه إلغاء الحدود الصارمة ، وخلق النسيج الإيقاعى عميق اللبس ، متعدد الاحتمالات ، بدءا من اختراق بنية التفعيلة الواحدة ، وانتهاء باختراق بنية البحر كله . وسأكتفى ، تمثيلا على ذلك ، بتقديم نماذج لما حدث لبحور الخبب والمتدارك والرجز ، ولبحر آخر يبدو أقل قابلية لهذا الاختراق هو الرمل .

١ - صلاح عبد الصبور

الخبب :

«تتكوّم عندئذ فى عينىّ المرثيات»

/ه - ه - /ه - ه - /ه - - - ه/ - - - ه/ - - -
/ هه -/ه - ه -

ب ب -/ب ب -/ب ب -/--/--/-ب/

تتقارب فيها الأجسام وتتلاصق

/ه - - - /- - ه - /ه - ه - /ه - - - /ه - - -
/ه -

ب ب -/ب ب -/--/-ب ب/ب ب -/-/

تتواجه ، تتعانق

/ه - ه -/- - - -/ه - - -

ب ب -/ب ب ب ب/--/

تندمج وتهوى فى الأفق المغلق

/ه - ه -/ه - ه -/ه - ه -/ه - - -/- - ه -

-ب ب/ب ب -/--/--/--/

الرجز :

١ - **«ولترتفع ، لترتفع ، يا أيها المجيد**
يا أجمل الأشياء فى عينى ، أنت يا خفاق
يا أيها العظيم ، يا محبوب ، يا رفيع ، يا مهيب»

٢ - **«نعم ، فقد يكون أمره حكاية طريفه**
أقصها لزوجتى حين أعود فى المساء
فهى تحب أطباق الحديث فى موائد العشاء»

فى كلا هذين النموذجين نرى ظاهرة ، كنت قد أشرت إلى ورودها عند عبد الصبور فى دراسة سابقة ، هى ورود (مفاعيلن) فى الرجز ضمن سلسلة تتألف من (مستفعلن مستفعلن) ومشتقاتها . ويمثل ذلك اختراقاً لقاعدة أساسية من قواعد العروض هى منع توالى وتدين ، كما يمثل إقحاماً لوحدة متميزة جداً (مفاعيلن) فى بحر يمنع ورودها فيه .

الرمل :

«جارق مدت من الشرفة حبلا من نعم
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار
نغم كالنار
نغم يقلع من قلبى السكينة»

[ورود المقطع زائد الطول (أو متحرك ساكن ساكن) وحدة مستقلة فى الرمل خروج على قواعد العروض واختراق لسلطة التقعيد] . •

«ورفاقى طيبون
ربما لا يملك الواحد منهم حشوة فم
ويمرون على الدنيا خفافا كالنسم»

(ورود : (- ه - - - ه .مستعلن) فى الرمل خروج مطلق على قواعد العروض من جديد (وقد يقترح أن هذا خطأ مطبعى لكننى لا أتردد فى التعامل مع النص كما هو وارد) .

أدونيس :

المتدارك :

«ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب ، أبنى جزيره
أصل الغصن بالشطوط
وإذا ضاعت المرافىء واسودت الخطوط
ألبس الدهشة الأسيرة
فى جناح الفراشة
خلف حصن السنابل والضوء فى موطن المشاشة»

يشكل هذا النموذج مثلا ممتازاً على اختراق القواعد من جهة ، وعلى حدوث اللبس الإيقاعى من جهة ثانية . ذلك أن البيت الأول يتشكل من تكرار منتظم لوحده المتدارك «فاعلن» . أما البيت الثانى فإنه ملتبس ، قابل للوصف بطريقتين :

أصل الغصن بالشطوط

(أ)- - - ه/- ه - - ه/- - هه/

(ب)- - - ه - ه/- - ه - - هه/

وكذلك البيت الثالث :

وإذا ضاعت المرافىء واسودت الخطوط

(أ)- - - ه/ - ه - - ه/ - - ه -/ - - ه - ه/
- - ه - - هه/

(ب)- - - ه - ه/ - - ه - - ه/ - - - ه - ه/
- - ه - - هه/

هكذا يمكن للبيتين أن ينتميا إلى المتدارك (الصيغة أ) أو إلى الخفيف (الصيغة ب) . وهما فى كلتا الحالتين يمثلان اختراقاً حاداً جداً لسلطة النظام العروضى ؛ فى الحالة الأولى عن طريق ورود (فعول) فى البيت الثانى و (فعول/فعولن/متفعلن) فى البيت

الثالث مع «فاعلن» ؛ وفى الحالة الثانية لأن القصيدة تصبح مبنية على بحرين : المتدارك والخفيف ، هذا فى بيت وذاك فى بيتين ، ثم تعود القصيدة إلى الأول . وما يحدث للمتدارك فى هذه الأبيات يحدث له فى البيتين الخامس والسادس أيضا بصورة مختلفة .

ولعل أوج هذه الحركة التى تندفع باتجاه فتح النص إيقاعياً ، وتؤدى إلى خلق درجة عالية جداً من اللبس والكثافة الإيقاعيين ، أن يتمثل فى قصيدتى أدونيس «هذا هو اسمى» و «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» . هو ذا مقطع من الأولى :

«ماحيا كل حكمة

هذه نارى

لم تبق آية - دمى الآية

هذا بدئى

دخلت إلى حوضك

أرض تدور حولى أعضاؤك نيل يجرى

طفونا ترسبنا/تقاطعت فى دمى قطعت صدرك أمواجى

اعتصرت لنبدأ : نسى الحب شفرة الليل/هل أصرخ

إن الطوفان يأتى ؟/لنبدأ : صرخة تعرج المدينة والناس

مرايا تمشى/إذا عبر الملح التقينا هل أنت ؟/

....

وعلىٌ رموه فى الجب غطوه بقش والشمس تحمل

قتلاها وتمضى/هل يعرف الضوء فى أرض علىٍّ طريقه ؟

هل يلاقينا ؟ سمعنا دما رأينا أنينا/

سنقول الحقيقة : هذى بلاد

رفعت فخذها

راية . . .

....

وطنى فىّ لاجىء

وليكن وجهى فيئا

دهر من الحجر العاشق يمشى حولى أنا العاشق الأول

للنار تحمل أيامى نار أنثى دم تحت نهديها صليل . .

....

نحمل الأزمنة

مازجين الحصى بالنجوم

سائقين الغيوم

كقطيع من الأحصنة

قادراً أن أغير : لغم الحضارة - هذا هو اسمى

الأمة استراحت

فى عسل الرباب والمحراب

حصّنها الخالق مثل خندق

وسدّه .

لا أحد يعرف أين الباب

لا أحد يسأل أين الباب

(منشور سرى)» .

لا يقتصر اللبس فى هذا المقطع على طبيعة الوحدة المفردة ، بل إنه ليتجاوز ذلك ليصبح لبساً فى النسيج الإيقاعى بأكمله . هنا يغدو الإيقاع موجة متدافعة منحسرة ، لينة ، عنيفة ، تمتزج فيها الذروة بالقرار ، ويتحدان لتتفجر منهما معا إمكانات إيقاعية جديدة . كل موجة تختزن موجات ، تنفرج عنها ثم تعود إلى مداها المندفع الأول ، خالقة من هذه العودة أيضا واقعاً إيقاعياً جديداً . وما إن تكتمل استدارة هذا الإيقاع التوليدى حتى يندفع تيار إيقاعى مغاير تماما ، وحيد الخط ، فتشكل القصيدة بذلك بنية إيقاعية مشحونة بالتوتر والاندفاع ، يخترقها صوت متميز يعادل دور العازف المنفرد (solo)إذ يعقد حواراً مع أوركسترا كاملة فى كونشرتو للبيانو مثلا . وما يكاد الصوت المنفرد يتشكل ويبدأ فى الاتجاه نحو ذروته ، حتى تندفع الأوركسترا ، أو آلة جديدة منها ، تزحم الصوت ، تحاوره ، تتجاوزه ، تدفعه إلى ما تحت السطح لتطغى هى عليه . ثم ينبثق الصوت من جديد ، أو تهدر الأوركسترا بأكملها .

وفى ذلك كله يتشابك النسيج الإيقاعى ويتعقد ، وتتداخل الأشياء مخترقة كل الحدود المتوقعة فيما بينها ، بل متجاوزة لها ، وتصبح القصيدة أقرب ما يمكن أن نتخيله شعرياً للوحة تجريدية تتداخل فيها الخطوط والألوان عبر مساحة اللوحة ، خالقة أبعادها الخاصة ، وحركتها التى لا قاعدة لها سوى نفسها ، أولا حدود لها إلا حيث تختار هى أن تقف ، بعد أن تكون قد أكملت رحلتها المختارة . وإذا كنت لا أتتبع هذه البنية الإيقاعية بالتفصيل ، فذلك لأن خالدة سعيد قدمت دراسة مستفيضة لما أسمته إيقاع الشوق والتجاذب فيها .

٢٣ - ١

ما يحدث على المستوى الإيقاعى يحدث ، كما أشرت سابقاً ، على مستوى القافية التى تصبح خاضعة لفاعلية خلق اللبس والتشابك واختراق الحدود الصارمة فى اتجاه فتح النص وتحويله إلى بؤرة من الاحتمالات . ويتمثل ذلك كله فى التداخل الذى يخترق حدود الجملة اللغوية ، وأنساق القافية ، ليربط ، إيقاعياً ، بين وحدات لغوية متتالية ، محققاً عملية مدهشة هى

الاتصال عبر الانفصام . وفى هذا النمط تبدو القصيدة مقسمة إلى أجزاء تلعب فيها القافية (التى تعطى حقها الطبيعى من التقفوية) دور المؤشر اللغوى على الانفصام ، لكن الوزن يأتى ليقوم بدور الاتصال ؛ فكأن الوزن يصبح جسراً يصل بين المنفصمين . وتخلق هذه الظاهرة توتراً عميقاً بين الاتصال/الانفصام ، يميز لغة الشعر الحديث ، ولا أعرف له مثلا فى الشعر القديم إطلاقاً .

وسأمثل عليه بنموذج لمحمود درويش من «قصيدة لبيروت» .

«تفاحة للبحر . نرجسة الرخام . فراشة حجرية .
بيروت شكل الروح .
فى المرآة .
وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .
بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام .
فضة ، زبد ، وصايا الأرض فى ريش الحمام .
وفاة سنبلة . تشرد نجمة بينى وبين حبيبتى بيروت .
لم أسمع دمى .
من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمى . . . وتنام
من مطر على البحر اكتشفنا الاسم ؛ من طعم الخريف وبرتقال القادمين
من الجنوب ، كأننا أسلافنا . نأتى إلى بيروت كى نأتى إلى بيروت . .
من مطر بنينا كوخنا . . .

وما يحدث هنا شائق جداً ؛ ذلك أن البيت الأول يستمر من «تفاحة للبحر» حتى «ورائحة الغمام» ، حيث ينبغى أن نقرأ (الغمام) بتسكين الميم . ويبدأ البيت التالى بالتفعيلة الجديدة فى جملة لغوية جديدة : «بيروت من . . .» ويصل البيت الثانى إلى قراره «وأندلس وشام» مشكلا الآن نسقا تقفويا (الغمام) ، (وشام) بسكون الميم .

بيد أن قراءة (وشام) ستخلخل النمو الإيقاعى للقصيدة ؛ لأن البدء بقراءة «فضة ، زبد . . .» لا يخلق وحدة «متفاعلن» . ومن أجل تلافى الخلل الإيقاعى ، ينبغى أن نعود إلى البيت الثانى ونقرأ :

«بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام فضة ، زبد . . .» .

وفى هذا البيت ، أيضا ، ينبغى ـ للحفاظ على القافية ـ أن نقرأ «وصايا الأرض فى ريش الحمام» . بيد أن علينا أن نقرأ «ريش الحمام ، وفاء سنبلة . . .» من أجل الإيقاع . هكذا تتعدد قراءة اللفظة الواحدة ، والجملة الواحدة ، ونخرج من الحدود الصارمة للقافية وللجملة إلى تعددية جديدة من الإمكانات لم يعرفها الشعر من قبل .

وتبلغ ظاهرة التوتر المدروسة هنا درجة عالية من الحدة والدلالة فى مقاطع أخرى من القصيدة حيث يتكون الاتصال/الانفصام لا عبر جملة لغوية متجانسة ، بل عبر تشكلين إيقاعيين مختلفين ، كما فى الأبيات التالية :

«بيروت شكل الظل . أجمل من قصيدتها وأسهل من كلام الناس تغرينا بألف
مدينة مفتوحة وبأبجديات جديدة .
بيروت خيمتنا الوحيدة
بيروت نجمتنا الوحيدة
هل تمددنا على صفصافها لنقيس أجساداً محاها البحر عن أجسادنا . . .» .

إن الاحتفاظ بالقافية هنا «الوحيدة» يجعل المقطع التالى ينتسب جزئيا إلى الرمل . أما الحركة عبر القافية فإنها تنتج الكامل «الوحيدة هل تمددنا» . ويتجلى ذلك إلى درجة أكبر فى المقطع :

«من ملك على عرش
إلى ملك على نعش
سبايا نحن فى هذا الزمان الرخو»

ذلك أن تأكيد القافية (عرش ، نعش) سيجعل المقطع التالى «سبايا نحن» ينتمى إلى الوافر/الهزج . أما عدم تأكيد القافية فإنه يجعل «سبايا نحن» امتداداً إيقاعيا للكامل ، بقراءة «إلى ملك على نعش سبايا» .

ويحدث الأمر نفسه فى الأبيات :

« سبايا نحن فى هذا الزمان الرخو
لم نعثر على شبه نهائى سوى دمنا
ولم نعثر على ما يجعل السلطان شعبيا
ولم نعثر على ما يجعل السجان وديا
ولم نعثر على شىء يدل على هويتنا »

٢٤

ربطت ، فى الفقرة السابقة ، بين الحداثة وانتهاك القاعدة ، وبينها وبين اللبس . وأود الآن أن أشير إلى بعد أساسى للبس يصبح سمة مميزة للحداثة ، هو أن اللبس ، تحديداً ، عملية خلق للتعددية . كل لبس هو تشابك بين أكثر من واحد ؛ لأن الواحد لا يمكن أن يكون ملتبساً (إلا إذا خرج عن كونه واحداً) ، ولأنه تشابك بين أكثر من واحد ، فإن اللبس هو تجسد للتعددية ، وآلية خلقها فى آن واحد ، ومن التعددية تنشأ الطبيعة الاحتمالية ، وهكذا تبدو الحداثة مرتبطة جذرياً بالتعددية والاحتمالية . وهكذا يتحول النص من كتلة لغوية ذات بُعْد واحد ، إلى جسد من الاحتمالات ، وبؤرة للتعدد .

وتتخذ الاحتمالية والتعددية أشكالاً متنوعة فى إنشاء الحداثة بصورة عامة ، لا فى الشعر فقط . ويتجلى ذلك ، فى صورة شاملة ، فى تجاوز الحدود القائمة بين الأنواع الأدبية ، ونشوء مفهوم « الكتابة » التى تشكل صوراً لأنماط أدبية متنوعة فى جسد واحد هو « النص » . والكتابة بهذه الدلالة هى التجسد الأكثر شمولية لمفهوم « النص المفتوح » . وهى تستحق دراسة مفصلة ؛ لكن المجال الحاضر أضيق من أن يتسع لذلك .

٢٥

يتمثل فتح النص ، على مستوى أكثر شمولاً ، فى تحول النص الحديث من نص باهر فى إبرازه للحضور إلى نص كثيف يمارس خلق الغياب . وينبع ذلك من تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ؛ فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشىء وتسمية له ، بل تصبح استثارة لسياقات مختلفة من التجربة ، يتواشج معها الشىء لا فى العالم الخارجى فحسب ، بل فى عالم الذات المعاينة – المجرِّبة . فى اللغة التواصلية تشير اللفظة « باب » إلى موجود فيزيائى تستحضره حين تنطق ؛ وكذلك تفعل كل لفظة . هكذا ينشأ البعد التمثيلى للغة . وفى النص اللاحديث تتجمع الألفاظ فى روابط معينة لتمثل حدثاً تريد أن توصله . وتكون العلاقة بين اللغة والحدث علاقة تمثيل تسعى اللغة فيها إلى إحضار الحدث ؛ إلى إبرازه فى أبعاده الفعلية المدركة ؛ أى إلى تعميق حضوره . هكذا تصبح اللغة كوناً مغلقاً ترتبط فيه الكلمات بالأشياء ارتباطاً إشارياً مباشراً . أما فى النص الحديث ، فإن اللغة لا تستحضر الحدث ؛ لا ترصده فى وجوده الفعلى ، بل تمارس عملية معقدة تتراوح بين أن تزيح الحدث (أو الشىء) عن المحرق ، ثم تنسج حوله ، ومن خلاله ، شبكة معقدة من العلاقات التى يدخل فيها ، وبين أن تحوّل الحدث (الشىء) إلى وجود رمزى صرف ، يختفى فيه الحدث اختفاء شبه مطلق . هكذا يصبح النص الحديث نصاً حول الشىء ؛ يصبح نصاً للغياب ، أو تغييباً للحدث ، وتخفيفاً للضوء المتجه نحوه ، وتحويلاً له عنه . وفى هذا التغييب ، تصبح الذات وعلاقتها بالعالم من خلال الحدث (الشىء) محرق العمل الفنى .

مثل هذا التعامل ، هذه الطريقة فى الرؤيا ، خصيصة جوهرية للحداثة ، وقد تكون أكثر خصائصها تميزاً وحميمية . هكذا يكتب محمود درويش مثلاً عن موتين ، فى نصين مختلفين . الموت الأول هو موت « إبراهيم » فى بيروت ، فى نص عنوانه « قصيدة الخبز » . لكن النص لا يسرد لنا حدثاً ؛ لا يروى تفاصيل خروج إبراهيم من بيته ، بحثاً عن الخبز لأطفاله ، فى بيروت المدافع والصواريخ والرشاشات ، كما كان يمكن لنص لاحديث أن يفعل . لايقدم النص سرداً تواليدياً "diachro-nic" بدءاً بشخصية فى لحظة زمنية معينة ، مروراً بأزمة تواجهها هى أزمة جوع الصغار فى سياق من انفجارات القنابل المهددة ، وانتهاء بخروج إبراهيم وسقوطه ميتاً ، لأن مثل هذا التقديم هو ميزة النص اللاحديث ، وهى ما يسعى النص الحديث إلى تجاوزه . ما يفعله النص هو أن يفتت الحدث أولاً ؛ يفتت الزمان والمكان والشخصية والأزمة إلى نثرات منفردة ، ثم يقوم بوضع النثرات تزامنياً فى بؤرة وعى خارجى على الحدث (وعى الشاعر/المعانى) وينسج من خلال هذا الوعى خيوط رؤية إنسانية مليئة بالفجيعة ، مليئة بالاحتفاء فى آن واحد ، عن طريق وضع النثرات غير المتجانسة فى سياق جديد تصبح فيه ، من خلال التضاد والمفارقة ، مشحونة بطاقات تعبيرية ودلالية جديدة كل الجدة . وخلال عملية التفتيت وإعادة التركيب هذه ، يضيع الحدث ؛ ينزاح عن المركز ؛ يغيب ، بل يُغَيَّب ؛ يقبع فى منطقة ظلية تماماً ؛ منطقة تتقاطع فيها الظلال والأضواء فيلف تقاطعها الأشياء بغلالة جديدة لا تقدم تمثيلاً للحدث بل تتجاوزه ، وتكسر عنصر المحاكاة فيه نهائياً :

« كان يوماً غامضاً . . .
تخرج الشمس إلى عاداتها كسلى
رماد معدنى يملأ الشرق
وكان الماء فى أوردة الغيم
وفى كل أنابيب البيوت
يابساً
كان خريفاً يائساً فى عمر بيروت
وكان الموت يمتد من القصر
إلى الراديو إلى بائعة الجنس إلى سوق الخضار
ما الذى أيقظك الآن
تمام الخامسة ؟ » .

من منظور التمثيل ، لا شك أن الصفة « غامضاً » لها دور تعبيرى مباشر ؛ وكذلك رصد حركة الموت ممتداً من القصر إلى سوق الخضار ؛ وكذلك خروج الشمس إلى عاداتها الكسلى ، والخريف اليائس فى عمر بيروت . كل هذه التفاصيل ، التى تختتم بالاستيقاظ فى الخامسة ، تنتمى إلى محور نمو مجازى/كنائى مألوف تماماً فى النص اللا حديث ، هو محور خلق السياق أو الإطار الزمكانى العام لبداية الحدث .

لكن شيئاً آخر يحدث فى النص ، لا علاقة مباشرة له بمحور التنامى الكنائى هذا ، متمثلاً فى :

« وكان الماء فى أوردة الغيم وفى كل أنابيب البيوت
يابساً » .

ذلك أن جفاف الماء فى أوردة الغيم ليس ذا تأثير مباشر على السياق أو على الحدث . لكن دور الصورة فى خلق النص جوهرى ؛ فهى الإشارة الأولى إلى وجود محور آخر فى النص ،

يتنامى جنباً إلى جنب مع محور المجازى/الكنائى ، مشكلاً دخولاً فى عالم الغياب من جهة ، ومخففاً من وضوح البعد التمثيلى لحركة النص من جهة أخرى ، وخالقاً بذلك بعداً جديداً هو بعد اللا مألوف ، أو السامى ، بإزاء البعد الآخر للنص ، وهو بعد العادى ، المألوف .

هكذا تتأسس رؤية القصيدة للحدث على محورين ، ويصبح النص حواراً مستمراً بينهما ؛ حواراً يمنع العادى من الطغيان على النص ، ويمنع السامى واللامألوف من السيطرة عليه ؛ حواراً يقيم توازناً مستمراً بين هذين البعدين ، ويتمثل فى المقطع الثانى الذى يصف إبراهيم بلغة العادى الذى تخترقه ضربات ريشة تنقله إلى مستوى السامى :

« كان إبراهيم رسام المياه
وكسولا عندما يوقظه الفجر
ولكن لإبراهيم أطفالاً . .
يريدون رغيفاً وحليب
كان إبراهيم رساماً وأب . . . » .

لو بقى النص هكذا لتحول مطلقاً إلى تنام على محور المجازى/الكنائى (الوضعى) الذى يقدّم تمثيلاً للحدث . لكن النص يُخْتَرَق فى الوسط فى موضعين ، بعد البيت الأول ، وفى منتصف البيت الرابع ، بالعبارتين « وسياجا للحروب » ثم « من الليلك والشمس » ، اللتين تقذفانه فجأة خارج محور العادى ، المجازى /الكنائى ، لتدخلاه عالم الغياب ، حيث يشحب التمثيل بل يدمر :

«كان إبراهيم رسام المياه
وسياجا للحروب
وكسولا عندما يوقظه الفجر
ولكن لإبراهيم أطفالا من الليلك والشمس
يريدون رغيفا وحليب
كان إبراهيم رساما وأب».

وفى العبارة الأخيرة فى هذا المقطع ، يحدث التداخل نفسه ، بل الانقسام ثم التشابك نفسه :

«كان حيّا من دجاج وجنوب وغضب
وبسيطا كصليب» .

ذلك أن «جنوبا» و «صليب» هنا تقضيان على بعد التمثيل ؛ على المحور المجازى/الكنائى ، وتدخلان النص فى عالم الغياب ، وتفتحانه على إمكانات أخرى جديدة ، أو على احتمالات .

وهكذا يستمر النص مدمرا الحدث ، مفتتا إياه ، معيدا تركيبه . وحينما يكتمل النص فإننا نعيد ، آليا ، تركيب الحدث ؛ نعيده لا كما رواه النص - ينبغى أن أقول كما رآه النص - بل على مستوى آخر ، هو مستوى الواقع . ويبقى النص نفسه منفصلا عن هذا المستوى . وبذلك يتم انفصام حاد بين النص فى وجوده الفعلى والحدث على مستوى الواقع . أى أن النص لا يمثل الحدث ، لا يحاكيه ، بل ينسج وجودا موازيا له ، أكثر غنى وثراء دلالاتٍ وتعقيدا ، وأكثر ازدحاما بالذات والعالم الخارجى فى تفاعلهما وانصهار كل منهما فى الآخر .

مثل هذا الانفصام ؛ مثل هذا التدمير للواقع وموازاته وإثرائه وتغييبه ، يمثل أحد الخصائص الجوهرية للنص الحديث ، وأحد العوامل المكونة الأساسية لفتح النص .

وفى الموت الثانى ، فى «قصيدة الأرض» ، ينشأ نص مواز أيضا للحدث ، وسأقدم فى هذه المرة النص أولا :

«فى شهر آذار ، فى سنة الانتفاضة ، قالت لنا الأرض أسرارها الدموية . فى شهر آذار مرت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات . وقفن على باب مدرسة ابتدائية ، واشتعلن مع الورد والزعتر البلدى ، افتتحن نشيد التراب ، دخلن العناق النهائى - آذار يأتى إلى الأرض ، من باطن الأرض يأتى ، وفى رقصة الفتيات - البنفسج مال قليلا ليعبر صوب البنات . العصافير مدت مناقيرها فى اتجاه النشيد وقلبى .

أنا الأرض
والأرض أنت
خديجة لا تغلقى الباب
خديجة لا تدخلى فى الغياب
سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل
سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل
سنطردهم من هواء الجليل

وفى شهر آذار ، مرت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات . سقطن على باب مدرسة ابتدائية ، للطباشير فوق الأصابع لون العصافير ، فى شهر آذار قالت لنا الأرض أسرارها» .

أول مكونات هذا النص هو شكله النثرى على الصفحة ، والتركيب الإيقاعى المتتابع على مساحة كبيرة ، وإلغاء الحدود المميزة تشكيليا بينه وبين النثر . وبهذا يكتسب النص شكل السرد النثرى لحدث ؛ أى أنه يبلور محوره المجازى/الكنائى ، الذى يتحدد عليه السياق/الزمانى (آذار) ، والمكانى (مدرسة ابتدائية) ، والشخصيات (خمس بنات طالبات) . وجلى أن الحدث هو مقتل الطالبات على باب المدرسة . وذلك كل شىء .

يمكن لهذا السرد أن يكون خبرا فى جريدة ؛ لكن ما يمنعه من أن يكون خبرا فى جريدة ، ويجعله مقطعا فى قصيدة طويلة ، هو بدء النص من الداخل بنسف محور التشكّل المبدئى ، ومنع تحوّله إلى تمثيل للحدث عن طريق اختراقه بصور ذات آلية للدلالة

مغايرة تماما ، ومنتمية إلى محور فوقى ؛ محور يفتح الحدث على عالم أوسع (الأرض) ، وعلى قضية عظيمة (الوطن) ، وعلى مكونات طبيعية غنية بالدلالات (البنفسج ، الورد ، الزعتر ، العصافير) . وهذا المحور الجديد يفتح النص تاريخيا من خلال الإشارة إلى الزعتر ، مستثيرا فى هذه اللحظة نصا آخر ، وصراعا بطوليا آخر ، وشخصية أخرى ، وموتا فاجعا آخر ، هى تلك التى تمثلت فى تل الزعتر ، وفى نص محمود درويش «أحمد الزعتر» . وأولى الإشارات إلى هذا المحور الجديد هى الإشارة التى تكسر محور التمثيل عن طريق إتمام مكونين متضادين تماما : «فى شهر آذار مرت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات»؛ ذلك أن البنفسج ، حتى وإن كان ينتمى إلى محور الحدث ، أو التمثيل الفعلى ، (أى حتى وإن كان البنفسج فعلا مزروعا أمام المدرسة ، وكان الجنود ببنادقهم يقفون قربه ، فى الحدث التاريخى) يخترق محور التمثيل ويدمره بفعل غِنى إثاراته الرمزية المناقضة للبندقية . والإشارة الثانية التى تكسر نمو محور التمثيل هى «وقفن على باب مدرسة ابتدائية ، واشتعلن مع الورد والزعتر البلدى ، افتتحن نشيد التراب ، دخلن العناق النهائى» .

هذا الدخول فى العناق النهائى يمثل ، فى آن واحد ، دخول النص فى عناق نهائى بين محوريه ، ودخوله فى عالم الغياب.وإن النص نفسه ليعى حركته فى اتجاه الغياب ، كما هو جلى فى البيت «خديجة لا تغلقى الباب لا تدخلى فى الغياب» . ويتجسد هذا الدخول فى هذه العبارة البسيطة :

«سنطردهم من الجليل»

ولو كانت هذه هى عبارة الشاعر حقا ، لكانت تنتمى إلى النص اللاحديث ، لكانت مثل أى قصيدة حماسية أخرى سابقة على الحداثة . بيد أن هذه ليست هى عبارة الشاعر الفعلية ؛ فعبارته هى :

«سنطردهم من هواء الجليل»

التى تجسد تدمير التمثيل ، باختراق المحور المجازى/الكنائى بميله الطاغى إلى تمثيل الحدث ، وإخراج النص إلى مستوى المحور الآخر .

وأخيراً ، حين يعود محور التمثيل للطغيان فى القول :

« وفى شهر آذار ، مرت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات ، سقطن على باب مدرسة ابتدائية » ،

فإن النص يندفع مخترقا هذا المحور ، مرتفعاً به من مستوى التمثيل ؛ من مستوى العادى الواضح ، المحدد ، إلى مستوى السامى اللا محدد ، بالعبارة التى تلى ذلك مباشرة :

« للطباشير فوق الأصابع لون العصافير » .

فعلى مستوى التمثيل ، لا تؤدى هذه العبارة دورا واضحاً ؛ فهى ليست استمرارا للحدث (سقطن) ، وليست رصدا لجزئية منه ، أو تصويرا لانفعال معين بإزائه ، إنما هى تغييب للحدث ، وتدمير لتناميه التمثيلى ، وإزاحة له عن المركز . هى ، فى النهاية ، مزج للضوء بالظل ؛ للواضح بالمبهم ؛ للدال بالخفى الدلالة ، هى نقل للغة من مستوى التسمية،من مستوى الإشارة إلى الشىء ، إلى مستوى نسج شبكة مبهمة حول الشىء ، وإقحامه فى عالم الغياب هى النقلة من الحضور إلى الغياب ؛ هى الحوار الحميم ، فى لغة محمود درويش ، بين المألوف والخارق – وذلك هو ما يمنح شعره طبيعته المميزة ، وما يدخله فى الصميم من شعر الحداثة فى آن واحد .

٢٥ - ١

تتخذ هذه الفاعلية الجوهرية من فاعليات الرؤيا الحديثة أشكالا متعددة ، سأكتفى هنا بتسمية ثلاثة منها ، آملا أن تستطيع الدراسة فى المستقبل إيفاء الموضوع حقه .

الشكل الأول : هو شكل الإزاحة المكانية ؛ إذ يزيح النص الشىء عن المركز (والشىء هنا لادلالة حسية له ، بل إنه ليشمل الشعور الفكرى) ليركز بدلا منه على ما يرتبط به ارتباطا مجازيا/كنائيا . ويتمثل فى نصوص مثل «سوق القرية» للبياتى ، وأعمال كثيرة لعبد الصبور ، وفى هذا النص لأحمد عبد المعطى حجازى :

« تعليق على منظر طبيعى »

* * *

شمس تسقط فى أفق شتوى
شمس حمراء
والغيم رصاصى
تنفذ منه حزم الأضواء
وأنا طفل ريفى
يدهمنى الليل
كانت سيارتنا تلتهم الخيط الأسفلت
الصاعد من قريتنا لمدينتنا
حين تمنيت
لو أنى أقذف نفسى
فوق العشب المبتل

* * *

شمس تسقط فى أفق شتوى
قصر مسحور
بوابة نور
تفضى لزمان أسطورى
كف خضبت بالحناء
طاووس يصعد فى الجوزاء
بالذيل القزحى المنشور

في الماضي كان الله
يظهر لي حين تغيب الشمس
في هيئة بستاني
يتجول في الأفق الوردي
ويرش الماء على الدنيا الخضراء

الصورة ماثلة
لكن الطفل الرسام
طحنته الأيام» .

الشكل الثاني : هو شكل التغييب عن طريق تحويل الشيء إلى وجود رمزي صرف ، وتنمية النص حوله عن طريق استعاري طاغ . ويتمثل ذلك في عمل أدونيس ، في مهيار مثلا ، كما يتمثل ، جزئيا ، في «أنشودة المطر» ، التي يتناول السياب في مطلعها الحبيبة ، لا عن طريق التمثيل وإبرازها ناصعة مفصلة الملامح ، بل عن طريق إغراقها في شبكة من علاقات المشابهة الخفية ، الظلية :

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
وشرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء . . . كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وَهْناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما ، النجوم . . .
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء» .

في هذه الصورة للحبيبة ، التي تنشأ على محور المجاز ، مركزة على جزء من كل (العينين بدلا من المرأة) ، ثم تنزلق إلى محور المشابهة لتتنامى عليه وتكتمل ، لا تبرز العينان موجودا حسيا محدد الخصائص ، ناصعا ، بل ، على العكس ، تتسرب العينان في شبكة من الصور والموجودات والألوان والمفاهيم المتضادة ، والمتناقضة ، المؤتلفة ، المتداخلة ، بحيث إن العينين تضيعان عمليا في لجة ماء تخفيهما بدلا من أن تبرزهما ، لكنهما ، في خفائهما المادي هذا ، تصبحان أعمق قدرة على تفجير الإيحاءات العميقة ، وأكثر ثراء في إضاءتهما لعالم داخلي صرف ، تنحل فيه الذات ، وتنحلان هما فيه في آن واحد .

الشكل الثالث : هو الشكل الذي وصفته عند محمود درويش قبل قليل ؛ وهو شكل الحوار الدائب بين محورين يمثلان إحداثيات الشيء : محور العادي الكنائي ؛ ومحور السامي الاستعاري ؛ أي محور الدال ، ومحور خفي الدلالة ؛ محور التسمية ، ومحور الترميز .

ويمكن إعادة تسمية هذه الأشكال : الانحراف عن الشيء (الأول) ، وتحويل الشيء إلى رمز (الثاني) ، والانحراف بالشيء من محور أول إلى محور آخر (الثالث) . وإن كلا من هذه الأشكال ليستحق دراسة متأنية دقيقة ، آملا أن يسهم بعضنا في القيام بها قريبا .

ولأعد إلى منطلقي النظريّ الآن : هذه الأشكال الثلاثة جميعا طرق مختلفة تسهم في النهاية في تحويل النص إلى نص مفتوح ، وتمنع تحوّله إلى نص مغلق ؛ لأن طغيان التمثيل هو في النهاية التعبير الأسمى عن تبلور النص المغلق .

٢٦

بين أضخم تجليات فتح النص ، وخلق آلية عمله على هذا الصعيد ، في الشعر الحديث ، استخدام الأسطورة ، وهي ظاهرة درست من جوانب متعددة ، لكنها ما تزال تستحق دراسة سيميائية دقيقة . ذلك أن لغة الأسطورة حين تدخل في النص تؤدي دورا جوهريا هو فتح النص تماما ؛ فتحه تزامنيا (synchronisticaly) ، أي على صعيد العلاقات المتشكلة ضمن بنية النص بين المكوّن الأسطوري والمكون التجريبي ، ثم توالديا (diachronisticaly) ، أي على صعيد العلاقات بين النص الحاضر بوصفه بنية كلية وتاريخ الثقافة بأكملها من حيث تنبع الأسطورة ؛ أي تاريخ الفكر الأسطوري بأكمله ، وانخراط الذات الجماعية فيه . إن الأسطورة ، بهذا التصور ، هي فعل توتير حاد في النص ، وفتح لبؤرة إشعاعات داخلية وخارجيةفيه . ومن هذه الآلية تنشأ ظاهرة أخرى شغف بها النقد الحديث ، هي آلية التداخل النصي (أو التناص) — "inter-textuality" .

في نص السياب ، «مدينة بلا مطر» مثلا ، تبدأ القصيدة خالقة المستوى الأدائي الحاضر (لأسمه الواقع) للنص :

«مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب
تحم دروبها والدور ثم تزول حماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها» .

ويتشكل النص حتى هذه اللحظة على مستوى «المعنى» والواقع المعاين ، أي التمثيل والمحاكاة ، ليكوّن نصا مغلقا . وفجأة ينفتح النص بهذه البؤرة الأسطورية الفياضة ، التي تدخله في علاقة من علاقات التناصّ عميقة الغور :

«صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب
صحا تموز ، عاد لبابل الخضراء يرعاها
وتوشك أن تدق طبول بابل ، ثم يغشاها
صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها

وفي غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار ،
ويرتفع الوعاء ، كأن كل حناجر القصب
من المستنقعات تصيح . . . » .

بهذا النمط من الحضور ، يمنع البعد الأسطورى تحول النص إلى نص مغلق ، ويفتحه ، كما أشرت ، تزامنيا وتوالديا . وهذا الدور الجذرى للاستخدام الأسطورى فى النص الحديث هو بالضبط ما يميزه عن الأسطورة فى النص اللاحديث . فحين يكتب شفيق المعلوف ، مثلا ، «عبقر» فإنه لا يخلق نصا حديثا ؛ لأنه يخلق نصا مغلقا ، يشكل معالجة شعرية «للقصة» الأسطورية . فالأسطورة هنا تعمل على صعيد المعنى ولا تتحرك ضمن نص أكبر لكى تعمل على صعيد معنى المعنى . وليس التعامل مع الأسطورة فريدا فى هذا السياق ، بل إن الظواهر الأخرى التى عرفها الشعر الحديث ، مثل استخدام الشخصية التاريخية ، أو التراث الشعبى ، أو الاقتباس والتضمين ، أو خلق البطل اللاتاريخى كلها تجسد الفاعلية ذاتها ، والهاجس ذاته : إنها جميعا دينامكيات (حيوية) لفتح النص . ومصدر تميز الشخصية التاريخية فى النص الحديث عنها فى النص اللاحديث هو ذاته المصدر الذى أشرت إليه فى حالة الأسطورة ، حيث يكتب أحمد شوقى مسرحية قمبيز ، أو مصرع كليوباترا أو غيرهما ؛ فإن ما يميز نصه هو أنه نص مغلق ؛ نص ينظم الحدث التاريخى القائم ، إنه معالجة منظومة للتاريخ ، لكنه ليس نصا حديثا . أما حين يكتب أدونيس «مهيار» ، أو يكتب البياتى «الخيام» ، أو يكتب عبد الصبور «الحلاج» ، فإنهم يخلقون نصوصا مفتوحة يكون دور الذات التاريخية فيها فتح النص تزامنيا وتوالديا ، ومنعه من أن يصبح نصا مغلقا .

وليست كثافة النص ، كما نسميها ، أو تشابك الدلالات فيه ، أو غناه ، فى مثل هذه الحالات ، إلا نتاجا لهذه الطبيعة المفتوحة التى يملكها .

٢٧

قلت قبل قليل إن الاقتباس والتضمين ينضويان تحت الظاهرة التى أحاول أن أرصدها . وتطويرا لهذا الكلام ، أود أن أشير إلى أن التناص مكون جوهرى فى لغة الشعر الحديث ، مع أنه يتخذ شكلا آخر غير الاقتباس والتضمين . إن لغة أدونيس الشعرية تفعل عادة عن طريق الإشارات الداخلية إلى نصوص أخرى تقف هى بإزائها ، أو تتوحد معها ، مفجّرَة إياها فى حضور شعرى جديد . لكن التناص قد يتخذ فعلا شكل الاقتباس ، كما يحدث فى اقتباس لغة الشعر الشعبى أو اللغة اليومية . ومن الشائق هنا أن يشار إلى أن ظاهرة التضمين فى الشعر القديم قد تكون فعلا ظاهرة عباسية ، أى ظاهرة من ظواهر الحداثة ، كما هى عند بشار وأبى نواس . والتضمين ، إضافة إلى كونه فتحا للنص ، هو تأكيد لازدواجية الوعى التى أشرت إليها فى مكان آخر من هذه الدراسة . لذلك نجد ، مثلا ، أبياتا مشتركة بين قصائد جاهلية سابقة على الحداثة ، لكننا لا نستطيع معاينتها بوصفها تؤدى الدور الذى يؤديه التضمين فى شعر الحداثة العباسية . فى الأولى يتم انصهار كلى على مستوى الوعى ؛ وفى الثانية ثمة ازدواجية للوعى . فى الأولى يصبح البيت المشترك جزءا عضويا من النص المنتج ، لأنه أصلا جزء عضوى من التراث الشفهى الجماعى ، الذى يصدر عنه المنتج بوصفه مصطلحه الشعرى الخاص ؛ وفى الثانية يظل المضمن اقتباسا ؛ أى أنه يظل تجسيدا لفتح النص على نصوص أخرى . وقد يتم مثل هذا الفعل بنقل النص من سياقه الطبيعى إلى سياق جديد كل الجدة ، كما يفعل أبو الهندى فى :

«سموت إليها بعدما نام أهلها . . . » .

وكما يفعل أبو نواس بعشرات الآيات القرآنية بشكل خاص ، ناقلا إياها من سياق المقدّس إلى سياق المدنّس ، معمقا بذلك حدة رفضه للسلطة الدينية ولسلطة النص معا :

« أثنِ على الخمر بآلائها وسمِّها أحسن أسمائها »

بيد أن التناص (التداخل النصى) يتخذ شكلا أكثر خفاء وباطنية فى النص الحديث ، ويكون ، لذلك ، أكثر ثراء وألصق بروح الحداثة ؛ إذ يصبح ، من جهة ، مصدراً للبس عميق أخاذ ، ومن جهة أخرى فتحا للنص شفافا ، يستثير الأصداء الخافتة بدلا من التسمية المباشرة . وهو بذلك كله يوسع المسافة بين النص المشار إليه والنص المشير ؛ بين النص الذى يشكل الخلفية والنص المفتوح على هذه الخلفية . ومن النماذج المتميزة على هذا النمط من التداخل النصى قصيدة صلاح عبد الصبور «أغنية حب» :

«وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطه
خدا حبيبى فلقتا رمان
جيد حبيبى مقلع من الرخام
نهدا حبيبى طائران توأمان أزغبان
حضن حبيبى واحة من الكروم والعطور
الكنز والجنة والسلام والأمان
قرب حبيبى» .

فالنص هنا لا يقتبس من «نشيد الإنشاد» ، ولا يضمّنه ، بل ينسج من ظلاله وأصدائه أغنية تنفتح على بعد أسطورى ، طقوسى ، روحى ، وعلى لغة رائعة الشفافية ، ضمن نص أوسع يكون لتميزها عنه فاعلية شبه سحرية . وهكذا فإن النص الجديد لا ينفتح على «نشيد الإنشاد» فحسب ، بل على سياقه الكلى الذى يتألف من العهد القديم بأكمله .

أصل الآن إلى الشكل الأخير ، لكنه الأكثر مغامرة وفتحا للنص بصورة فيزيائية فعلية ؛ أقصد النص المهمَّش ، المنقسم إلى مستويين : جسد وحواش . ومع أن الأمثلة على هذا النمط ما تزال قليلة فإن أهميته كبيرة ، ودلالاته عميقة . وأفضل نموذج أعرفه لهذا النص هو قصيدة أدونيس التى أشرت إليها مرات «إسماعيل» (انظرالقصيدة فى نهاية المقال)

ولست أطمح ، طبعا ، إلى تقديم دراسة لهذا النص ، فذلك محال هنا ، بل سأكتفى بتقديم صورة لجزء منه ، والتعليق على فقرة أخرى ، بعد أن كنت قد علقت على إحدى فقراته فى موضع سابق .

يبدأ فتح النص هنا فى عنوانه ، ويتسارع فى الإشارة النثرية التى تقدم بها النص ، والتى تنفى وجود أية علاقة للأسماء المعروفة ، دينيا وتاريخيا ، مع الأسماء الواردة فى القصيدة ، وتؤكد كون الاشتراك بينها مقصورا على اللفظ . فالإشارة النافية تصبح دعوة مباشرة للمتلقى إلى البحث عن الشخصيات الدينية والتاريخية . واكتشاف طبيعتها وأدوارها وما تثيره من دلالات ، ليقارن بينها وبين سمياتها القائمة فى النص . هكذا يتحول إلى إغواء يتجه نحو الإيجاب ، نحو اكتشاف الاشتراك بين التاريخ والنص . لكن هذه طريقة مألوفة فى فتح النص سرعان ما يتجاوزها إلى طرق جديدة أكثر تشابكا وتعقيدا ، وأغنى إشعاعات فى فتح النص على شبكة باهرة من المجالات والذوات واللغات . ويشكل النص بذلك ذروة لاتجاه فى نصوص سابقة لدى شعراء آخرين ، ولدى أدونيس ، تتجه جميعا نحو تعميق الفتح (الانفتاح) .

يتشكل النص ، فضائيا ، من ثلاث مساحات فراغية مختلفة الطبيعة والدور ، لكنها جميعا مشتركة فى مركز هو الإيقاع النابع من قاعدة وزنية هى الكامل . المساحة الرئيسية هى الجسد الفعلى للنص ، الذى يشكله صوت واحد (الأنا) ، وينشق هذا الجسد بتشكيل المساحتين الأخريين : مساحة داخلية تنشأ ضمن الجسد ، محتلة مربعات ومستطيلات تبقى مفتوحة فيزيائيا على النص ، إلا فى حالة واحدة قبل نهاية الحركة الأولى ؛ ومساحة خارجية مفصولة عن النص بخط فاصل ، تحته تقع الحواشى (الإشارات) . ولا حدود مكانية لها باستثناء هذا الخط .

ويرافق هذا الانغلاق/الانفتاح النابع من التشكيل الفضائى للنص ، انفتاح من نمط آخر ينبع من طبيعة إشارات الحواشى ، ودلالالتها ، وهوية الأصوات فيها ، وتوزيعها عبر النص كله . ولعل أول ملاحظة تتطلب الدراسة الدقيقة هى أن عدد إشارات الحواشى يبلغ ٢٩ إشارة ، أكثر من نصفها يقع حواشى للحركة الأولى (٢١ إشارة) ؛ وأن عدد إشارات حواشى الحركة الثانية هو (٨) ، وعدد إشارات الحركة الثالثة هو (٦) . أما الحركة الرابعة فإن إشاراتها أربع فقط .

أما المساحات المغلقة/المفتوحة الداخلية فإن عددها أربع ؛ ثلاث منها تقع فى الحركة الأولى ، وواحدة فى الحركة الثانية ، وتخلو الحركتان الثالثة والرابعة من مثل هذه المساحات .

هكذا تكون الحركة الأولى هى الأكثر كثافة ، والأكثر تشابكاً وتداخلا ، والأكثر انفتاحا على الخارج (التاريخ/الحاضر) ؛ وتكون الحركة الرابعة هى الأكثر تجانسا ، وصفاء والأكثر انغلاقا على نفسها .

كنت قد قلت إننى لا أطمح إلى دراسة هذا النص المتشابك هنا ، لكننى سأشير إلى ملمح آخر فيه قبل أن أتركه .

على عكس ما تمثله الإشارات الكثيرة فى « الأرض الخراب » مثلا ، ليست إشارات حواشى « إسماعيل » إحالات إلى مصادر ومراجع لاقتباسات فى جسد النص ، أو لمادة أسطورية أو تاريخية ، بل هى جزء تكوينى من النص ؛ أى أنها مستوى آخر من مستويات الإنتاج الشعرى الفعلى الذى تمارسه (الأنا) لتكوين النص . وهكذا فإنها تشكل أصواتا تتابع بناء النص عن طريق إضاءة تفاصيل داخلية فيه ، أو التعليق على أبعاد أصلية فى تكوينه ، أو خلق مستوى سفلى تحزينى له ، كنت قد أشرت سابقا إلى إمكانية أن يعد كشفا لما تحت الوعى أو اللاوعى (الشخصى ، التاريخى ، والحاضر) للذات الأساسية فى النص نفسه .

الإشارة الأولى ، مثلاً ، تأتى إضاءة أساسية للجملة التى تعلق عليها فى النص ؛ تقول الجملة : « وأنا الذى نبذته كل قبيلة » فترد الإشارة مشكلة طرفا نقيضا محاورا يطور مقولة أساسية حول (الأنا) : « يمشى أمام زمانه » ، نابعة من صوت خارجى ووعى ضدى لا يعى الجزئية فقط ، بل يعى الذات المشكلة للنص وعيا كاملا . ويضىء هذا الصوت أزمة « النبذ » الذى تواجهه (الأنا) : فهو ليس نبذا عاديا أو تعبيرا عن دونية الأنا فى مقابل « كل القبائل » ، بل إنه نبذ الداخل (القبيلة) للخارجى المتمرد الرائى الذى يمشى وحيدا سابقا لزمانه .

أما الإشارة الرابعة ، التى تأتى إضاءة للجملة نفسها فى موضع تال « وأنا الذى نبذته كل قبيلة » ، فإنها تختصر تاريخا كاملا ، وتمثل صوتا جديدا ، إذ تكشف مصيرا قاتما ، وقلقا متسائلا عن مصير :

عبثا تسائل عن صديقك/مات ، والبيت الذى آواه مات/
احفر طريقا
للقائه فى قلبك الباقى/
ولكن أتظن أن القلب يبقى » .

فى مقابل هاتين الإشارتين تبدو الإشارة الثالثة ذات طبيعة تزينية فى علاقتها بالمشار إليه ؛ فهى تعلق على الصحراء ناسجة صورة لها :

« صحراء - عقد من رمال والقوافل خيطه »

لكن هذه الطبيعة التزينية أعمق دلالة ؛ إذ إنها تقدم الصحراء بوصفها تجانسا مطلقا ؛ ترابطا كليا ؛ وسيكون لذلك دلالته فى بنية النص الكلية .

أخيرا ، تقوم الإشارتان (٨) و (١١) بتعميق الصورة التى رسمتها الذات لنفسها من جهة ، وكشف التاريخ كشفا يزيد حدة الانهيارات المتمثلة فى الشخصية بروزا ، ويرصد الحاضر نقطة تقاطع للبعدين التاريخى والتزامنى ، يفتتها التمزق الداخل والقمع السلطوى :

(٨) أحلام إسماعيل جاثية وجبهته تراب /
ما كان إسماعيل إلا / صوتا يقاتل بعضه بعضا ،
وليس له فضاء ،

(١١) أرض من الأنقاض / غاب قبائل ومذابح
أرض تتوج عصرنا
ملكا على عرش الخرافه

أرض توسع بين خطوتنا وهول جحيمنا ، هول المسافه .

لكن فيما تأتى (٨) و (١١) تكراراً لما تعرفه الأنا عن نفسها معرفة وثيقة ، تكرارا لصوت تبلور فى جسد النص ، فإن (١٥) مثلا مغايرة كليا ؛ فهى تضىء إسماعيل الآن إضاءة جديدة ، بل تمهد لتشابك وتوحد بين صوت الأنا وبين إسماعيل . ويحدث هذا التوحد بين الذاتين اللتين كانتا تسيران حتى الآن فى خطين متوازيين . وهنا يأتى دور المساحة الداخلية الأساسى : فالمساحات الداخلية التى كانت حتى الآن مغلقة / مفتوحة ، تتحول فجأة إلى مساحة داخلية صغيرة مغلقة ، داخلها تحفظ يتم توحد الأنا بإسماعيل كما يلى :

لكن إسماعيل جرح
وأنا رفيق عذابه ، ورؤاىء حانية عليه
وأنا رسالة منتم - لامنتم كُتِبتْ إليه

ومن الدال جدا أن صوت الأنا ما يزال موزعا رغم ذلك ؛ فالأنا « منتم - لامنتم » ، لكنها الآن ، فى انتمائها وعدمه ، مرتبطة مصيرياً بإسماعيل .

سأكتفى بهذا القدر من تتبع عملية فتح النص فى « إسماعيل » . وإنه لجلى أن دراسة متعمقة للقصيدة ستحتل من الوقت والمكان ماليس متاحا هنا .

٨

الحداثة / النص المفتوح

٢٩

الحداثة إذن ، هى ظاهرة النص المفتوح ، فى الشعر والرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرح . وتخترق الحداثة جدران النص من الداخل ، لأن النص المغلق هو نظام مغلق ، وكل نظام مغلق يحمل طاقة تجسيد السلطة وممارستها . من هذه الحقيقة تنبع ظاهرة على درجة كبيرة من الأهمية : أن النص الدينى عبر الثقافات نص مغلق ، نص يشكل نظاما ينسب لنفسه الأصالة والنهائية ، نهائية التشكل ونهائية الدلالة . وبهذا المعنى فإن النص ثابت غير خاضع لفاعليات التاريخ التغييرية . ولذلك فإنه دائما نص مكتوب ؛ وليس بين أيدينا نصوص دينية شفهية . إن النص المقدس ظاهرة كتابية ، بل إن النص قد يصل بنسبة اللا متغيرية إلى نفسه درجة القول إنه منقوش ، أو أن يكون حقا منقوشاً ، فى الحجر ؛ فالنقش فى الحجر تجسيد أسمى للامتغيرية النص .

وظاهرة النص الدينى اللامتغير ، الذى يشكل نظاما مغلقا ، تستحق التتبع فى محاولتنا لفهم الحداثة ، ولعل أول ما هو دال هنا هو أن النص الدينى هو دائما نص مقدس ؛ هكذا ترتبط اللامتغيرية بالقداسة فى طبيعة النص الدينى ، كما أن النص الدينى متجانس ، كلى الانسجام فى تصوره لنفسه ، غير قابل للتناقض . وهكذا يصبح النص الدينى مقدسا ، متجانسا ، كلى الانسجام .

ومن الدال جدا هنا أن النص المقدس فى جميع الثقافات التى نعرفها هو نص قديم ، فليس هناك من نص مقدس حديث . الحداثة ، بهذا المعنى ، هى ظاهرة اللاقداسة ؛ وفى مجال فاعليتها يمتنع تشكل النص المقدس ، النص النهائى ، المغلق ، كلِّ التجانس . فى الحداثة يصبح النص نقيض القداسة ، ونقيض الانسجام الكلى ، محشوا بالمفارقات الضدية الداخلية ؛ لأنه تجسيد لانعدام التجانس والانسجام فى تصور الحديث لنفسه وللعالم .

هكذا يبدو أن ثمة تعارضا بين القداسة والحداثة . وإن هذا التعارض ليتجلى على صعيد أساسى فى كون الحداثة ، أولا ، رفضا للسلطة ، وفى كونها ، ثانيا ، حمّى البحث والاكتناه (هذه الحمى التى تولد بصورة حتمية مفهوم الخطيئة) . ذلك أن قبول القداسة - السلطة ، والإذعان لها ، يعنى - عمليا - إلغاء روح الاكتناه والاكتشاف .

ومن هنا ارتبطت فى الثقافات البشرية ، فى تصور الإنسان لنفسه وللعالم وللماوراء ابتداء من « جلجامش » على الأقل ، ومرورا بقصة الخلق الأول (آدم وحواء) ، شهوة الاكتشاف باقتراف الخطيئة ؛ بالخروج على السلطة ، بالشهوة الجنسية . وتوحد فعل الاكتشاف (المعرفة) فى فعل الاكتشاف (الجنس) كما يظهر حتى الفعل « عرف » فى العربية . ومن هنا فإن اقتراف الخطيئة يشكل مكونا بنيويا للحداثة فى مراحل تاريخية مختلفة . ولا شك أنه كان فى الجوهر من تجربة شاعرين كأبى الهندى وأبى نواس ، حيث يتخذ شكلا مبدئيا هو التعبير عن قبول وجود القيم

الجماعية ثم رفضها فى إصرار وانتهاكها . هنا ، إذن ، يتحدد مفهوم الخطيئة فى منظور السلطة فقط . ويكون ما يمارسه الفرد انتهاكا للمحرم ، حتى فى شعوره الخاص . ويغدو هذا الانتهاك فى ذاته نبعا للنشوة لا ينضب وعلامة متميزة للمنتهك . هكذا يعبر أبو الهندى دون غموض :

« ثبت الناس على رايهم
وأبو الهندى فى كوى زيان
منزل يزرى بمن حل به
تستحل الخمر فيه والزوانى
إنما العيش فتاة غادة
وقعودى عاكفا فى بيت حان
أشرب الخمر وأعصى من نهى
عن طلاب الراح والبيض الحسان »

ويمتاح أبو نواس من هذا العصيان المعلن نفسه ، من الحرام ذاته ، نشوته :

« فإن قالوا حراما قل حرام
ولكن اللذاذة فى الحرام »

لكن تدمير القداسة فى الحداثة ، ومقاربة الخطيئة ، يتخذان صورتين مختلفتين ، فى كلتيهما رفض لمفهوم الخطيئة أصلا ، أى رفض لكل قيد على الحرية الإنسانية فى البحث والاكتناه ، هكذا يلغى أدونيس الخطيئة إلغاء نهائيا ، بدلا من قبولها وتقديسها فى قصيدته « لغة الخطيئة » موحدا بين إلغاء الخطيئة وبكارة الإنسان واحراق الميراث ؛ لأن كل ميراث يتشكل إنما يتحول إلى قوانين تمارس القمع وتفرض مفهوم المحرم :

« أحرق ميراثى ، أقول أرضى
بكر ، ولا قبور فى شبابى
أعبر فوق الله والشيطان
(دربى أنا من دروب
الإله والشيطان) .
أعبر فى كتابى
فى موكب الصاعقة المضيئة
فى موكب الصاعقة الخضراء
أهتف - لا جنة لا سقوط بعدى
وأمحو لغة الخطيئة » .

هنا ترتبط لحظة انتهاك القداسة بالصاعقة ؛ بلحظة النار الخضراء التى تحرق كل شىء ، ملغية الجنة والخطيئة والسقوط ، مقدسة البكارة المتجددة ، وفعل الإبداع الأبدى الذى يتمرد على نفسه ، ويمتنع على التشكل فى صورة تراث متكرر ، وقبور لماض يحتجز الحياة المتجددة ، ويمنع ينابيعها البكر من التفجر كل لحظة فى ولادة تتجاوز دروب الإله والشيطان ، وتستحم فى غبطة جدتها اللا متناهية .

ويصبح الحنين إلى الخطيئة رمزا للتجدد ، وانفجار الحياة ، والقدرة على قهر الموت ، وابتعاث الحيوية . هكذا يحن يوسف الخال إلى « إنقاذ الخطيئة » ، أى إلى القضاء على الموت والعودة إلى الحياة ، وبناء القباب المضيئة فى الوجود الإنسانى :

« من يوقظ الخطيئة
يمسح عنها صدأ السنين
يبنى قببا مضيئة
من خشب الأرز ، ومن
رخام بعلبك : كأسنا مليئة
بخمرة لا تستحيل أدمعا
ولا دما - قبلتنا بريئه
نخاف أن
توقظ فى قلوبنا الخطيئة
والله فى ديارنا مشرد
يود لو أن يدا جريئه
تعيده ؛
تعيد سيرة الفصول » .

بل إن إيقاظ الخطيئة يصبح نقيضا للبراءة التى تجسد الموت ، ويصبح بعثا للإله نفسه ، وتجديداً لقدراته ؛ بعثا لدم الفصول النابض فى الوجود من جديد ، بعد موتها ، ومسيرة للزمن المخصب ودورته الخلاقة .

ويختصر أدونيس ، فى نص بسيط ، هذا التلاحم الوجودى بين الخطيئة والإبداع فى قوله :

« حتى الخطيئةْ
تلبس الصور المضيئةْ
وتقول « حدسى مطلق بكر ، وتجربتى بديئةْ » .

سوف أختتم هذا البحث الآن بتقديم أطروحة مبدئية أعتقد أنها تستحق التأمل والمتابعة . والأطروحة تنبع من مجموع العلاقات المتشابكة التى بلورها البحث بين الحداثة والسلطة والشكل والنص المفتوح .

٣٠

يبدو لى أن النص يصبح بالنسبة للحداثة مصبا لطاقة هائلة مكبوتة ولعنف داخلى محموم ، يصبح مرآة لتيه الذات ، لا نهيار المركز فى العالم الخارجى وفيها ؛ مرآة لوحدتها وشراسة صراعها ، وتفجرها ، بل يصبح الدريئة التى تنصب عليها السهام ، لأن الواقع صلد مخيف لا ينفذ إليه سهم .

وإذ أقول إن النص يصبح دريئة تنصب عليها السهام ، فإن

ذلك ليس إلا إستعارة مبدئية لما أريد أن أقوله حقا ، وهو أن النص يصبح جسداً ، والسهام التى توجه إليه تصبح طاقة الحيوية المتفجرة فى الذات . وسأسمى فيض الحيوية هذا فيضا جنسيا . هكذا تنمى الحداثة ظاهرة غريبة جدا ، هى أن النص يصبح أكثر حسية فى شعر هو أصلا أكثر تجريدا ونبضا بالفكر ، كما تنشأ بين الشاعر والنص علاقة شبقية . يصبح النص لغة الحس ، وتطغى صور الجسد عليه ، كما تطغى لغة جنسية بإزاء النص ، لغة الاختراق ، افتضاض عذرية اللغة ، والنشوة . وهكذا يكون فتح النص الذى حاولت أن أصفه فتحا للنص بمعنى جنسى .

هذا الهوس بالجسد ، بافتضاض النص وفتحه ، هو - من أكثر من وجه - استجابة الحيوية لقمع السلطة . ولأننا نكاد ننتهى مع فرويد ، فإننى أودّ أن أذكر بأن صورة افتضاض الشعر ليست صورة جديدة ، بل إنها لتسبق فرويد بقرون . وأروع من بلورها فى التراث العربى كان أحد أكبر الشعراء الثائرين على السلطة - لكن الذين لم يفلتوا من إطار قمعها - أقصد أبا تمام ؛ فأبو تمام هو الذى وصف الشعر بهذه الصورة :

« والشعر فرج ليست خصيصته
طول الليالى إلا لمفترعه »

إن صورة أبى تمام هذه هى الـ archetype الحقيقى الذى يحكم علاقة الحداثة بالنص الحديث ، وعلاقة الحداثة بالسلطة فى قمعها وطغيانها لكل آماد الحرية .

وذكر أبى تمام فى هذا السياق يستحضر ذكر شاعر رافض آخر هو أبو نواس ؛ وهما يقفان على طرفى نقيض ، أى أنهما يشكلان ثنائية ضدية حقيقية . لقد مثل هذان الشاعران معا جوهر التمرد ، فى عصريهما ، على السلطة ؛ سلطة الماضى وسلطة الحاضر . لكن الأول (أبو نواس) جسد رفض السلطة برفض عملى فى الممارسة السلوكية ، وفى إطار بنية القصيدة . وسأسمى كلا النمطين رفضا خارجيا ؛ لأنهما يدمران الشكل العملى الطقسى للسلطة . أما أبو تمام فقد رفض السلطة دون أن يدمر أشكالها الخارجية ، بل من ضمن هذه الأشكال . لهذا السبب نرى أن الصورة الجنسية الطاغية فى شعر أبى نواس هى صورة فعلية ، أى ممارسة الجنس مع النساء والغلمان ، أما داخل الشعر فإن الصورة الطاغية للافتضاض هى صورة الخمرة : الخمرة عذراء تفتض دائما . أما أبو تمام فقد اتجهت هذه الطاقة لديه إلى داخل ، وتجسدت لذلك فى المكان الوحيد الذى يمكن تمزيقه واختراقه ، أى فى بنية اللغة الشعرية ذاتها ؛ لأنه لم يحقق رفضه للسلطة على صعيد الممارسة العملية السلوكية فى العالم . وقد تجلى تركيزه على رفض سلطة اللغة وتركيبها الموروث فى أبهى صوره فى بنية اللغة المجازية التى طورها ؛ فى النسيج الداخلى للنص ، الذى أصبح مجلى انصباب طاقته العنيفة وتفجيرها . صار الشعر هو المفتض ، واللغة هى العذراء التى تستباح ، والاستعارة أداة اختراق عالم اللغة السلطوى المألوف ، وخلق عالم جديد تأتلف فيه حرية الخلق وحرية الفعل .

من هذا المنظور الجديد ، نستطيع أن نرى الخط البيانى لحركة النص الحديث من الخمسينيات إلى اللحظة الحاضرة . فى الخمسينيات ، كان الشعر يستسلم للغة أقرب إلى التجريد والصياغة الذهنية ؛ أقرب إلى التعبير المباشر عن رفض السلطة والطموح إلى الحرية . كان الشعر أقل حسية وأقل عنفا . وكان الشاعر « يتغنى » بالحلم ، يغنيه ويغنى له ، يتوق ويصوغ توقه شعرا غنائيا أقرب إلى الصفاء . وكان النص أقرب إلى أن يكون نصاً مغلقا . تدريجياً ، ومع تنامى حركة القمع والسلطة الطاغية ، يتحول النص إلى نص حسى ، جسدى ، يتحول إلى المجال الذى تنصب عليه طاقة الشاعر ، وعنفه ، وبحثه ، وطموحاته وخيبته وإحباطاته . صار النص جسدا ، وصار هذا الجسد نسيجا مخترقا ، رمزيا وماديا ، بفعل جنسى طاغ ، وصار النص نصا مفتوحا ، وأصبح الحديث عن النص ممكنا بالمصطلح الذى عبر به رولان بارت ، أى « هزة النص » ، وهى هزة جنسية خالصة .

هل يمكن أن نقول ، إذن ، إن مسار الحداثة فى الكتابة العربية يتشكل فى تناسب طردى مع تاريخ السلطة ، وتناسب عكسى مع تاريخ الحرية : كلما ازدادت حدة القمع وشمولية السلطة زادت حدة انكباب المبدع على النص وتفجيره له من الداخل ؛ وكلما ضاق أفق الحرية فى العالم الخارجى تنامى بعد الحرية فى التعامل مع النص من الداخل . إن مقارنة أى ثلاثة نصوص من الخمسينيات والستينيات والسبعينيات لتشير إلى سلامة التصور النظرى الذى أطرحه هنا .

هل يمكن أن نرى فى هذا العنف الداخلى المنصب على النص ، الوجه الآخر للعنف الخارجى الذى تفجر فى الحياة العربية منذ منتصف السبعينيات : عنف بيروت ، وطرابلس ، وحركات القمع الكاسحة ، وحركات المقاومة العنيفة ؟ هل هذا كله تجسيد لتاريخ الإحباطات المتواصلة ؛ للقمع الخارجى الذى تمارسه السلطة بحيث يستحيل على الإنسان أن يعبر عن نفسه ضمن مدى مفتوح من الحرية ، فينقلب هذا الكبح والكبت الكاسحان إلى ضواغط داخلية حادة ، تتفجر حين تنهار ضوابط السلطة - كما حدث فى لبنان - تفجرا حاداً متشظيا فى كل اتجاه ، وتتفجر ، فى حالة النشاط الفنى ، ضمن النص الأدبى أو عبر مساحة اللوحة المرسومة ؟ لكننا الآن قمنا بنقلة حادة من داخل النص إلى خارجه ؛ فلنتوقف ! ها أنذا أتوقف .

إسماعيل

حملتُ مفاتيحَ الرّحيلِ ، وقوضت
أعشاشَها ؛
في الجانبِ الغربيِّ ، يَنْهضُ هَيكَلٌ -
.. ثديانِ يَنْتفخانِ قشًا .

/ . . . وأنا الذى نبذتهُ كلّ قبيلةٍ
هوذا تُفرقني يدايَ/دَمي مُحاربهُ دمي
جَسداً يُمزقُ في جَسد
والحبّ لا أحدٌ ، ومَوْتى لا أحدٌ[*]
مَنْ أنتَ ؟[٦] يَصرخُ بي حطامي
ويكاد يُنكرني كلامي .

نارٌ تجيءُ إليهِ مِن أرضٍ تعومُ ، تنامُ تحت وسادهِ
نارٌ تجيء إليهِ مِن أرضٍ تعومُ على رؤوسٍ
حشيت بألسنةٍ - خليقةِ خالقٍ يُملي الدّماءَ
كتُباً ، ويُثبت ما يشاءُ لها ، ويمحو ما يَشاءُ
نارٌ تجيء إليه من أرضٍ تعومُ - يكاد يأخذه الشرار
من أين يخرجُ - كيف يخترق الحصارَ ؟[٧]

ودّعتُ/أذكر قاعِداً
في بَيْت إسماعيلَ[٨] ، - يربط صخرةً
بسحابةٍ
ويَشجُّ بالحجَرِ النّجومَ ، - يَعيشُ بين سَلاحفٍ
شطَحَت ، ونامَتْ .

ودّعتُ/أذكرُ هَودجاً
يَهْذي[٩] ببيدقٍ ، وأذكر أمّةً
تهذي بآخرِ ما تبقّى
وحش بلا رأسٍ ، يُتوّجُ نفسَهُ
رَبّاً ، ويَبسطُ ظلّهُ
وَطناً كقبّعةِ المهرّجِ . . ./(ظلّهُ[١٠]
أرضٌ تُمدّ حقوها سُرُراً ، وتهذي . . .)

ودّعتُ ، وارتسَم الأفولُ على جبيني
ومنحتُ لِلزّمنِ المُفتتِ نبرتي
ومَنحتُ نبرتهُ يقيني .
/ . . . والأرضُ[١١] تدخل في السُّعَالِ المعدنيّ/شوارعُ
رُصِفَتْ بأطفال - ذبائحَ[١٢]/أمّةٌ
تزهو بعَرشٍ مِن عِظامٍ[١٣] .

اذهبْ وطُفْ/
فِكَرٌ كأسماكٍ مُعفّنةٍ ، مدينةُ ألسُنٍ
قطعت وَديسَتْ .
اذهبْ وطف ، وَسَلِ الجذور
كيف ارْتدَى جسَدُ المكانِ وحوشَهُ
أوْ . سَلْ غُرابَ الأبجديّة - جِسْمَ إسماعيلَ ، (إسماعيلُ خارطةُ العصور
اذهبْ وطُفْ/
افتحْ هنا رأساً ، هنالك فكرة
سترى لوجهك صورةً مجهولة
وترى عَينَيْك فوق جسم غير جِسمك . ربّما
صادَتْك أنيابٌ لها
لغة الملائكِ ، أوْ لها
شكْلُ السّماءْ
اذهبْ وطُفْ/
سَترى خنازيراً يَحوها الكتابُ إلى ظِباءْ .

. . . /ونخاف مِن جَسِّ الرّغيفِ ، وما نقولُ لقاتلٍ
نَسَخَ الدّماءَ وسائداً ؟[١١]
مَنْ أنتَ إسماعيلُ ؟[١٥] نازِفة خُطاكْ

(٥) لا ماءَ يعرف أين صحرائي ، وكيف أذوقُها .
(٦) ألقى بأسئلتي ولا ألقى جواباً .
(٧) يُعطيني الشجرُ الكريمُ رداءَهُ
ويمدّ لي نجم يديه . . .
(٨) أحلامُ إسماعيلَ جاثيةٌ ، وجبهتُه تراب/
ما كان إسماعيلُ إلا
صوتاً يُقاتِلُ بعضهُ بعضاً ، وليس له فضاء
(٩) طهمازٌ باي - لم يَزَل يَهْذي بِذَبْحِ شقيقه
ويقتل كلّ مُخالفٍ .
(١٠) . . . ولِظلّهِ
عَسس ، وَيَنْكجريّة . . .

(١١) أرضٌ مِن الأنقاضِ/غابُ قبائل ومذابح
أرضٌ تتوّج عَصرَنا
مَلِكا على عَرْشِ الخُرافةْ
أرضٌ تُوسّعُ بين خطوتِنا وهَوْل جَحيمنا ، هَوْلَ المسافةْ .
(١٢) ذَبحٌ وجلاّدون يقتسمون جلدَ ذَبيحهم .
(١٣) أهْدى قِرقْماسُ لزوجته سواراً
مِن عَظْم طِفل .
(١٤) إجراءُ سُلطانٍ/أأنت مُغفّلٌ
أمْ جاهلٌ لتقول : لا ؟
(١٥) هل كان إسماعيل قافلة ترى الضدّ الجميلَ ، وتصطفيهِ أخاً لها ؟
هل كان يرفعُ رأسهُ
قوساً لموكب قلبه
ويَرى السّماءَ طريدةَ لخياله ؟
هل قادَهُ غيبٌ إلى أسراره ، حقا وطوف باسْمه
.. حبٌ لوجه الحبّ - يقرأ في الشّعائر حُلْمَهُ ؟
هل كان إسماعيل ظنّا ، أم كان إثماً ؟

كتُبا يُلَمْلِمُها حُواةٌ
فى كلِّ حَرْف حُفرَةٌ
فى كلِّ فاصلةٍ سَراب
حَشو ، ورَجمُ خرافةٍ ،-

لم تُبْقِ عندك لى مكاناً
ليخيطَ حِبْرِىَ ثوبَهُ
لُيؤاخىَ اللهبَ المحرَّرَ ما أحِسُّ وما أقولُ/شطَرتنى
وفصلْت بين دمى وبينى ،-
مَنْ أنت إسماعيلُ ، كيف أراك لَحْظَةَ لا أراك ؟

> لكنّ إسماعيل جرحُ
> وأنا رفيقُ عذابهِ ، ورؤاىَ حانية عليهْ
> وأنا رسالةُ مُتَنّم - لا مُتَم كتبت إليهْ .

. . . والأرض تدخلُ فى السُّعَال المعدنىّ/نبيُّها هَىُّ بنُ
بَىٌّ[16] .
مَنْ أنت ؟
مِن تميم
« ولو أنّ بُرغوثا على ظَهْر قَمْلةٍ
يَكرّ على جَمْعَىْ تميم ، لوَلتِ » .[17]
لا ، لستُ من تميم
مَن أنت ؟ تغلبِى ؟
لا ، لستُ تغلبياً .[18]
. . . /والأرض تدخل فى السُّعال المعدنى/نبيها هَىُّ بْنُ
بَى[19]
مَنْ أنت إسماعيل ؟ مَسرْحنا[20] يُواصل عَرضَهُ
- « من أجْل مجدك فى العُلى ! »
عُنُقُ القذيفة كاهِنٌ
يصل الزّمانَ بخيطهِ

ويَخيطُ سرْو الا لكلِّ دقيقة
- « مِن أجل مجدك فى العُلى »
مَن أنتَ إسماعيلُ ؟ (قيلَ الشمسُ عندك جَرّةٌ ، والأرضُ
صَحْنٌ . . .)
هل أنتَ قَلعةُ ساحر ، أم رأسُ غُول ؟
- « مِن أجْل مجدك فى العُلى ! »[21] ،-
رِئة العصور تمزّقتْ
والأرض خِرْقةُ حائِك .

(٢)

مُتدثراً بدمى ، أسيرُ - تقودنى
حُمَمٌ ، ويَهْدينى حُطَام -
حَفْلٌ تخص به الإبادَة نَسْلَها
حَفْلٌ لإسماعيلَ يَخْتَتِمُ الزّمانَ (تُراه يَفتتحُ الزّمانْ ؟)
حفلٌ يضيقُ به المكان - وقيل إسماعيل جاءَ وقيل غاب - ضيوفُهُ
ملأوا المكان
مِلَلٌ وآلهةٌ يُؤاكلُ بعضها
بَعضاً ، ويأكلُ بعضُها
بَعضاً ،- ويختلط الكلام :

- حَشْدٌ يوزِّع وَرْدَهُ
فرحاً بمقصلة تقامْ
- الأطْلَسُ العربىّ جِلْدُ
نعامةٍ غلَبَتْ نعامة
لا غالِبَ إلاهُ/سَرْجُ حصانهِ
ذهبٌ ، وجبهته غمامَه .

- مَنْ أنتَ ؟ مِن أميّةْ ؟[22]
- لا ، لستُ مِن أميّةْ .
- مَنْ أنت ؟ هاشمىٌّ ؟[23]

---

(١٦) هىُّ بْنُ بَىٍّ آلة
لا شىء يقدر أن يُترجمَ سِحرها
والأمة انحسرت وذابَت
فى جدول وَحْل يَسيلُ يذوبُ فى هى بْن بَى ،-
يا شمسُ ، يا قدمَ النهارِ ، تركتِ ليلَكِ عندنا
ونسيتهِ . . .
(١٧) كُجُكُ - يسنّ حرابَهُ
هَدَم البيوت لكى يُقيمَ حصونَهُ
(١٨) كُزْلارُ آغا - قال : أمْوال الصّناجقِ لِلأميرْ
أخذَ السّبايا واشترى
تعْيينهُ بالمال/فِرْهادُ خليفته الصّغيرْ .
(١٩) جاؤوا بآخر من تبقى - جاؤوا بأرْجُلهمْ ، وجاؤوا
بأنوفِهمْ : حكمٌ بهِ طومانُ أفتى .
(٢٠) حَفْلٌ/وتشرب كلّ جمجمةٍ سُلافَةَ حبها مِن جوف مَيْتِ .
(٢١) زَبدٌ . . ./وإسماعيلُ يَطْفُو
جَبّانة تجترّ مَوتاها وتسكبُ ريقها
مَرْثية ،-
والأرضُ تدخلُ فى السعال المعدنى/نبيها
هَىُّ بنُ بَى .
(٢٢) « وهَىَ مِن أميّةَ بُنيانها
وهَانَ على الله فُقدانها . . . »
(٢٣) «بنى هاشم ، عُودوا إلى نخلاتِكم
فقد صارَ هذا التمرُ ، صاعاً بدرهم
إذا قلتم : رَهطُ النبىّ محمد
فإن النصارى رَهطُ عيسى بن مَرْيم » .

تجليات الحداثة في التراث العربي

محمد عبد المطلب

يبدو أن مصطلح (الحداثة) كان ومايزال له أهميته وخطورته فى تاريخ الحركة الفكرية ، وفى كل مرحلة جديدة يمر بها مجتمع ما ، تطرح طبيعة الحداثة بهذه المرحلة ، وتتتابع التساؤلات عن حدودها المعرفية ، لكى يكون للواقع الأدبى خصوصا ، والواقع الفكرى والحضارى عموما ، وجوده المدرك من خلالها .

ولا يمكن الوصول إلى هذه الحدود المعرفية إلا إذا انفتحنا على الرؤى السابقة التى تمثلت فى تراثنا القديم ، حيث كانت مواجهة مفكرينا القدماء لها بجهد مكثف وسيلة لإبراز تجلياتها ، ومعالجة قضاياها . وربما كانت تجاربهم مع منطلقاتها ومنجزاتها صالحة اليوم كأساس أولى لبحثها مرة أخرى فى ضوء متغيرات عصرنا بكل أبعادها الحضارية .

وطبيعة الرؤية القديمة لمصطلح الحداثة تمحورت حول ثنائية تقابلية تضعه فى مواجهة مع (القدم) ، ويكاد يأخذ هذا التقابل طبيعة اللزوم ، فلا « يقال حدُث - بالضم - إلا مع قدُم ، كأنه اتباع »[1] .

فالحداثة تمثل نفياً للماضى وتعلقاً بالحاضر ، وخروجاً من المعتاد إلى غير المعتاد ، ومن المعروف إلى غير المعروف ، حتى تتصل بالأمر المبتدع فى جانبيه الممدوح والمذموم ، فهى الجدة بداية ؛ يقول ذو الرمة :

أستحـدث الـركب عن أشيـاعهـم خبـرا
أم راجـع القلب مـن أطـرابـه طـرب[2]

وهى الجدة فى جانبيها المعنوى والمادى . واستحداث الشىء فى المعنويات يتصل بالشخص المحدِث . « قال الطرماح :

ظـعـائـن يـستـحـدثـن فى كـل مـوقـف
رهينـا ومـا يحسـنّ فـك الـرهـائـن »[3]

كما أن استحداث الشىء فى الماديات يتصل بالمحدِث والحدث فى آن واحد ؛ فأقول : « استحدث الأمير قرية وقناة . واستحدثوا منه خبرا ، أى استفادوا منه خبرا حديثا جديدا »[4] . وتعدد هذه الجوانب يربط مفهوم الحداثة بما يمكن أن نتصوره من وجود توقع مبهم للمجهول البعيد أو القريب . ولا يمكن أن يكون لهذا التوقع تحقق فعلى إلا بتحديد الشروط أو المقدمات التى ينتج عنها تجلى هذا المجهول فى صورة تغير وتبدل ، ليس بالضرورة تغيرا كليا أو تبدلا شاملا ، ولكنه انتقال من المعلوم الكائن إلى المجهول الذى سوف يكون . ومن هنا يكون للحتمية العلمية مدخل ، ليس فى تحديد الشروط فحسب ، ولكن فى تحديد النتائج أيضا . وأعتقد أن هذه الحتمية تتيح لنا أن نقول إن القديم سوف يستمر فى أداء دوره ، برغم أن بعض ما فيه سوف يسقط فى الطريق . سوف تبقى من القديم بقية صالحة تصبغ (الحديث) بصبغته القومية ، وتعطيه كثيرا من أصالته .

ولا يمكن بحال تحديد ملامح الحداثة إلا بتعرف مكونات القدم تعرفا دقيقا ؛ فهو بحدوده اللغوية يعطينا اليقين على وجود

المقابل ، حتى لو لم يكن له وجود ملموس ، وما علينا إلا محاولة استكشافه عبر أبعاد الزمان والمكان ؛ وهى أبعاد لها طول وعرض وعمق ، والعلاقة بينها علاقة جدلية تقوم على الأخذ والعطاء ، أو علاقة شرطية يكون فيها (القدم) شرطا (للحداثة) . وربما لهذا جاءت استكشافات الرواد الأوائل فى شكل قضايا يحتاج فيها المحدث إلى الاتصال بما سبقه ، وإلى ترديده بالرواية ، والإلحاح عليه بالحفظ . وعلة ذلك - كما يقول القاضى الجرجانى - أن المطبوع الذكى لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ؛ ولا طريق للرواية إلا السمع . وكانت العرب تروى وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض ؛ فكان زهير راوية أوس ، والحطيئة راوية زهير ، وأبو ذئيب راوية ساعدة بن جويرة ؛ فبلغ هؤلاء فى الشعر حيث نراهم[٥] .

٢

إن الزمن واحتواءه - بالضرورة - على وضعية الماضى والحاضر والمستقبل ، يسمح لنا بالقول بأن الحداثة فى تجلياتها تتصل على نحو من الأنحاء بما يجاوز حدود الأبعاد المنطقية لهذه الأزمنة الثلاثة . ذلك أنها تقوم - كما قلنا - على اختراق المألوف وصولا إلى الأمر (المُبدَع) .

وإذا تفاعلت أبعاد الزمان مع غيرها من العوامل الأخرى فى حركة مؤثرة - وهو أمر حتمى - فإن التغير يستحيل إلى واقع ، اعتمادا على حركة تلقائية تستهلك المقدمات الشرطية ، وصولا إلى النتائج المرتقبة فى شكلها الذى تتوقف عنده ، وإن كان هذا التوقف أمرا موقوتا ، توقعا لانبعاث مقدمات جديدة .

والواقع أن تحرك الزمن إلى أمام يجعل الإنسان كذلك فى حركة موازية يحاول فيها أن يوائم بين حركته وحركة الزمن ؛ فلا يسبق زمنه ولا يتأخر عنه ؛ وإنما يعيش فيه ويتكيف به ، ويجعل من وسائله وغاياته عناصر تكامل تزيده التصاقا بزمنه الحاضر .

ومن أجل ذلك يبذل الإنسان جهدا ذكيا مدربا فى اجترار مخزونه التجريبى بالتداعى ، ثم يعود ليشكله وفقا لحاضره أولا ، وترقبا للآتى ثانيا .

وليزداد التواؤم ، لا يكتفى الإنسان بهذا الاجترار ، بل يحاول إيجاد أشياء ربما لم تكن موجودة سلفا ، أو يكشف عن أشياء ربما لم يرها من قبل . وهو فى ذلك قد يستخرج من مخزونه بعض الصور القديمة ثم يلبسها ثوبا يصبغه من مشاعره الخفية ، استجابة لما يلح عليه من تساؤل أحيانا : ماذا يصنع ؟ وكيف يحقق التوازن داخل أبعاد الزمان والمكان التى تتحكم فى شروط الممكن ، وتربط الأسباب بمسبباتها .

وعندما نعرض للزمن وأثره فى تحديد مفهوم الحداثة ، لا نعنى بذلك التتابع التاريخى الذى نسجله ، ونرتب به أحداث الحياة ، فإن هذه نظرة محدودة ضيقة ؛ وإنما نعنى بالدرجة الأولى عملية الإلحاح على ظواهر معينة ، أو - بمعنى آخر - التراكم الكمى لفترة معينة فى ظواهرها الثقافية أو الاجتماعية أو الدينية ، وكلها أمور تأخذ من الزمن طبيعته المتجددة المتحركة ، ثم تزيد على ذلك بتكثيف تراكماتها فى لحظة بعينها . وقد تكون هذه التراكمات فى جانب الحسن أو جانب القبح ، ولكنها فى كلا الأمرين تصنع ما نسميه بظواهر الحداثة .

لهذا نجد أن الرواة القدماء كانت لهم نظرة خاصة فى فهمهم للحداثة ، تعتمد على وضعها فى طرف مقابل للقدم ، ثم ربط هذا القدم بالإطار الزمنى لتراكمات مميزة فى النواحى اللغوية أولا ، ثم النواحى الفنية ثانياً . وبما أن هذه التراكمات قد أخذت شكلا مختلفا بعد نزول الإسلام ، فإن المقابل القديم لها يكون (العصر الجاهلى) على أساس أن ما بعد الإسلام يمثل ظواهر (الحداثة) .

والامتداد الزمنى لا يكفى وحده فى هذا المجال ، بل لا بد من ارتباطه بظواهر لها طبيعة التسلسل والترابط ، مع احتوائها على علاقات شرطية تهيىء لمن ينظر إليها أن يخرج منها بنتائج محددة ، تتسع لتغطى مساحة الموجود المادى والمعنوى .

ومن هنا تصبح مسألة التعصب لحقبة زمنية دون أخرى فى حاجة إلى إعادة نظر - كما يقولون . فنظرة الرواة إلى حقبة الجاهلية وصدر الإسلام فيها كثير من التقدير والاحترام ، وربما القداسة أيضاً ؛ لكن التأمل فى أسباب ذلك يدفع إلى السطح بقضية أخرى لا صله لها بقديم أو حديث ، وإنما تتصل بما يصلح للاستشهاد به فى مسائل اللغة ، وما لا يصلح لذلك .

فالعرب الذين يتكلمون العربية ولا يخالطون أحدا ممن يتكلم بغير لغتهم ، هم الحجة فى مسائل اللغة ، على عكس من خالطوا غيرهم من العجم ، ففسدت لغتهم بالمخالطة ، فلا يستدل بكلامهم . ولما كان العرب المتقدمون قبل الإسلام وفى الصدر الأول منه لم يخالطوا غيرهم - فى الأكثر - كانت أقوالهم فى اللغة حجة . ثم لما تغير الأمر ، وصاروا بالملك والدولة يخالطون غيرهم ، لم يستدل عند ذاك بلغتهم . ولهذا نجد رجلا كأبى عمرو بن العلاء يعيب جريرا والفرزدق بطول مقامهما فى الحضر ، ويبطل الرواة الاحتجاج بشعر الكميت والطرماح ، لأنهما كانا حضريين[٦] .

فمسألة الزمن لا تؤثر هنا إلا بمقدار تلازمها مع الإطار الاجتماعى والثقافى لهذه البيئة ، حتى إنه « لو فرضنا اليوم أن فى بعض القفار النائية عن العمارة قوما من العرب لا يخالطون غيرهم ، وكانوا قد أخذوا اللغة عن مثلهم ، وكذلك إلى حين ابتداء الوضع ، لوجب أن يكون قولهم حجة كأقوال المتقدمين وإن كانوا محدثين »[٧] . ويدير ابن سنان الخفاجى حوارا ممتعا مع من يتصور أن مجرد الإطار الزمنى وحده كاف فى الحكم بالحداثة أو القدم ، وكاف - من ثم - لتفضيل أحد الطرفين على الآخر .

ذلك أن الزعم بأفضلية المتقدم زمنا دون تعليل سوى هذا التقدم ، يرد عليه بادعاء مماثل ، وهو أن شعر المحدثين أفضل لتأخر زمانهم ، إذ لا فرق بين الادعائين . ثم ينقل الحوار من مستواه التجريدى إلى النماذج البراقة فى عالم الشعر كامرىء القيس ؛ فهل هو فى الطبقة الأولى من الشعراء أو ليس فيها ؟

فإن قلنا إنه فى الطبقة الأولى ، قيل : ولم ؟ وقد كان قبله جماعة من الشعراء معروفين ، أحدهم ابن خذام الذى قيل إنه أول من بكى الديار وقد ذكره امرؤ القيس بقوله :

عوجا على الطلل المحيل لعلنا
نبكى الديار كما بكى ابن خذام

فإذا كان زمان امرىء القيس قد تأخر عن زمان جماعة من الشعراء ، فالواجب تفضيلهم عليه ، مادامت الأفضلية منوطة بالزمن فحسب .

بل إن طبقة امرىء القيس نفسها غير متساوية فى زمان الوجود ؛ فالأعشى من طبقة امرىء القيس ، على الرغم من بعد الزمن بينهما . وعليه فإن أى شاعر تفصل بينه وبين الأعشى المدة الزمنية نفسها التى بينه وبين امرىء القيس ، يعد فى طبقتهما بهذا الترتيب والنسق [٨] .

ثم يدقق ابن سنان فى طبيعة الإطار الزمنى وصلته بمفهوم الحداثة ، حيث يرى فى هذا الإطار نوعا من الاتساع المبهم ، فلا يصلح ضابطا لمعايير الحداثة أو القدم ، كما أن نسبيته تؤكد عدم صلاحيته . فإذا وجد إنسان فى زمان امرىء القيس ، ووقف على شعره ، فهل يكون رأيه اليوم هو رأيه بالأمس ؟ فإن كانت الإجابة : نعم ، قيل له : ولم ؟ وأنت إنما تختاره اليوم وتفضله بقدمه . فإن كان حكمه فى ذلك الوقت محدثا عندك ، فحكمه حكم المحدث اليوم ؛ فـ « القديم كان محدثا ، والمحدث سيصير قديما ، والتأليف على ما هو عليه لا يتغير» [٩] .

وتتأكد هذه النسبية كلما اقتربنا من بيئة النقاد والأدباء ، وابتعدنا عن بيئة اللغويين والرواة . فكل قديم هو محدث فى زمانه ، بالإضافة إلى من كان قبله [١٠] .

ثم يظهر الفارق الزمنى حادا عند راوٍ كأبى عمرو بن العلاء ؛ فقد يستهويه ما فى شعر المحدثين من حسن فنى ، لكنه يقف أمام روايته حرصا على طابع اللغة القديمة التى كانت همه وشغله ؛ فيقول : « لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته . يعنى بذلك شعر جرير والفرزدق ، فجعله مولدا بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين » [١١] .

وبمقارنة ماردده ابن رشيق بما قاله أبو عمرو يتبين الفارق بين موقفين

الأول : موقف النقاد والأدباء فى اعتبار الزمن مسألة نسبية لا تكفى وحدها فى تحديد ملامح الحداثة . وعلى هذا قد يكون الشاعر قديما فى الزمن ، ولكن تناوله فنّياً قد يجعله بين المحدثين . فابن رشيق يرى عنترة شاعرا محدثا عندما يقول :

(هل غادر الشعراء من متردم)

لأن ما قاله يدل على أنه كان « يعد نفسه محدثا قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ، ولم يغادروا له شيئا » [١٢] .

الثانى : موقف اللغويين والنحاة فى اعتبار الزمن حدا فاصلا بين المحدث والقديم ، مع ربطه بالظروف الحضارية التى اتصلت بهذا الزمن . وليس ذلك إلا حرصا على إحكام الحدود التى يجب أن تحيط بلغة « الاحتجاج » ، حتى قال الأصمعى : إنه جلس إلى أبى عمرو عشر حجج فلم يسمعه يحتج ببيت إسلامى [١٣] .

ويبدو أن معظم الرواة كانوا على « مذهب أبى عمرو وأصحابه ، كالأصمعى وابن الأعرابى ؛ أعنى أن كل واحد منهم يذهب فى أهل عصره هذا المذهب ، يقدم من قبلهم ، وليس ذلك لشىء إلا لحاجتهم فى الشعر إلى الشاهد ، وقلة ثقتهم بما يأتى به المولدون » [١٤] .

والحرص الشديد على لغة الاحتجاج جعلت بعض الرواة يقفون من الشعر الإسلامى موقفا متشددا على الرغم من قربه من الجاهلية ؛ فالأصمعى يقول عن الكميت إنه « جرمقانى من جراميق الشام ، لا يحتج بشعره » [١٥] .

وعندما ينشده إسحق الموصلى :

هل إلى نظرة إليك سبيل
فيروى الصدى ويشفى الغليل
إن ما قل منك يكثر عندى
وكثير ممن يُحبّ القليل

يقول له : لمن تنشدنى ؟ فيقول : لبعض (الأعراب) ، فيقول : هذا والله هو الديباج الخسروانى ، فيقول : فإنهما لليلتهما ، فيقول : لا جرم - والله إن آثار الصنعة والتكلف بيّن عليهما [١٦] .

ومثله فى ذلك ابن الأعرابى الذى يسعده أن يغنم بشاهد يضمُّهُ إلى شواهده ، ويسرع إلى طلب تدوينه ، ظنا منه أنه ينتمى إلى تلك المرحلة الزمنية الأثيرة لديه ؛ فقد أنشد أرجوزة أبى تمام :

وعاذل عذلته فى عذله
فظن أنى جاهل من جهله

على أنها لبعض (الأعراب) ، فاستحسنها ، وأمر أصحابه بتدوينها له ، فلما علم أنها لأبى تمام ، قال : خرّق خرق ! [١٧] .

ولعلنا نلحظ هنا ترداد كلمة (الأعراب) فى معظم الروايات التى دارت حول رفض الرواة أو قبولهم لبعض الأشعار ، على نحو يصرفها عن مسألة التعصب إلى مسألة الحاجة إلى الشاهد الشعرى فحسب .

ولا شك أنه قد سيطر على هؤلاء الرواة واللغويين حرص شديد على تثبيت الظاهرة اللغوية على النحو الذى جاء به القرآن . ومن ثم كان لا بد من الوقوف أمام أى تحرك يسمح بنمو اللغة وابتعادها عن اللغة القرآنية ، وهو خطر أحس به أبو عمرو عندما قال : « اللسان الذى نزل به القرآن ، وتكلمت به العرب على عهد النبى ﷺ ، عربية أخرى غير كلامنا هذا »[١٨] .

من هنا ازدادت الحاجة إلى اجترار النماذج اللغوية القديمة عند تفسير شىء من غريب القرآن ، أو الاحتجاج لتركيب نحوى فيه ؛ فـ « الشعر ديوان العرب ، وبه حفظت الأنساب ، وعرفت المآثر ، ومنه تعلمت اللغة ، وهو حجة فيما أشكل من غريب كتاب الله جل ثناؤه ، وغريب حديث رسول الله ﷺ وآله وسلم ، وحديث صحابته والتابعين رحمهم الله تعالى »[١٩] .

وهكذا اكتسب الشعر القديم قداسة وقفت حائلا أمام تقبل الشعر المحدث ، لعجز أصحابه عن التحرك داخل نطاق لغة الاحتجاج ؛ فقد أنشد أبو عمرو قول امرىء القيس :

نطعنهم سلكى ومخلوجة
كرك لأمين على نابل

وقول الحارث بن حلزة :

زعموا أن كل من ضرب العير قوال لنا وأنا الولاء

«فقال : ذهب من يحسن هذا الكلام . ولهذا صار العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين ، ولا يستشهدون به ، كبشار بن برد ، والحسن بن هانىء ، ودعبل العتابى ، وأحزابهم من فصحاء الشعراء والمتقدمين فى صنعة الشعر ونجره ، وإنما يرجعون فى الاستشهاد إلى شعر الجاهلية ، وإلى المخضرمين منهم ، وإلى الطبقة الثالثة التى أدركت المخضرمين ؛ وذلك لعلمهم بما دخل الكلام فى الزمن المتأخر من الخلل والاستحالة عن رسمه الأول»[٢٠] . ويبدو أن الإلحاح على تثبيت الظاهرة اللغوية كان وراء عقلانية (البصرة) فى درسها النحوى ، ومحاولة صبه فى قوالب ممنطقة ، بحيث تحتوى (الكلام العربى) فى استعمالاته الغالبة ، وما خرج عن هذه المنطقية حكم عليه بالشذوذ . وقاد سيبويه هذه الحركة العقلية فى قدرة مذهلة ، نلحظها فى (الكتاب) فى التعليل والاستدلال ، وتقديم المقدمات واستخلاص النتائج .

وفى مقابل هذه العقلية البصرية ، ظهرت حركة أخرى فى (الكوفة) بزعامة الكسائى ؛ فبينما كان البصريون يدعون إلى العقل ويحكمونه فى تنظيم مباحثهم تنظيما منهجياً ، جاء الكوفيون بدعوة مضادة ، يكون الحكم فيها للسابقة لا للقاعدة العقلية ؛ فالأداء العربى فى كل صوره هو النموذج الذى نحتذيه ، ولا معنى لرفض استعمال ورد عن العرب والحكم بشذوذه ؛ فمعيار الصواب والخطأ هو الرجوع إلى ما قيل لا إلى ما كان يجب أن يقال[٢١] .

وهذا التعارض الشديد بين المدينتين جعل للغة القدماء أهمية بالغة . وهذه الأهمية ليست مقصورة على النماذج الأدبية الراقية فحسب ، بل جاوزتها إلى لغة التعامل المألوف ؛ فقد روى ابن أسباط عن شيوخه أن هارون الرشيد «جمع سيبويه والكسائى ، فألقى سيبويه على الكسائى مسألة فقال : هل يجوز قول القائل : كاد الزنبور يكون العقرب فكأنه إياها أو كأنها إياه ؟ فجوزه الكسائى على معنى : كأنه هى ، أو كأنها هو . وأباه سيبويه ، فأحضر الرشيد جماعة من الأعراب الفصحاء كانوا مقيمين بالباب ، وسألهم عنها بحضرتهما ، فصوبوا قول سيبويه ، ولم يجوزوا ما قاله الكسائى»[٢٢] .

لكل هذا وجد بعض النقاد حرجاً عند روايتهم لأشعار من سموا بالمحدثين ، فإذا ذكرهم رجل كالمبرد احترز بقوله عقب ذكر الشاعر «وإن لم يكن بحجة ولكنه أجاد فذكرنا شعره هذا لجودته لا للاحتجاج به»[٢٣] .

٣

إذا كان الزمن قد عبر عن الحركة الخفية التى تفرز الحداثة ، فإن المكان يمثل المظهر الحسى الذى يسمح لحركة الزمن بترسيب تراكماتها الظاهرية ، سواء فيما يتصل باللغة أو الأدب ، أو فيما يتصل بالفنون عموماً ؛ فكأن حركة الزمن هى التى تعطى للحداثة استمراريتها ، وطبيعة المكان هى التى تعطيها عمقها وثباتها الذى قد يصل إلى حد الجمود أحياناً ، وإن كان هذا وذاك يرتبط بما جد على البيئة من ذوق خاص يختلف تبعا لاختلاف المكان وتقدم الزمان .

فالمألوف أن «تختلف المقامات والأزمنة والبلاد ، فيحسن فى وقت ما لا يحسن فى آخر ، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره . ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله ، بعد ألا يخرج عن حسن الاستواء وحد الاعتدال وجودة الصنعة . وربما استعملت فى بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا فى غيره ، كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس فى أشعارهم ونوادرهم وحكاياتهم»[٢٤] .

وطبيعة الظروف التى جدت على المجتمع العربى بعد الإسلام هيأت للمتغيرات أن تلعب دورها ، وتصنع بيئة فكرية لها ذوقها الخاص الذى يتقبل من اللغة والأدب ما يناسبه ، سواء كان هذا المناسب جديداً كل الجدة ، أو قديما ؛ وسواء كان حسنا أو بعيدا عن الحسن . فقد اتسعت الممالك ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادى إلى القرى ، وفشا التأدب والتظرف ، واختار الناس من الكلام ألينه وأسهله وأحسنه سمعا ، وألطفه من القلب موقعاً ، وأسلسله وأشرفه .

وكان التجاوز فى طلب التسهيل مدعاة إلى التسمح ببعض اللحن ، ومخالطة الركاكة والعجمة . وأعان على كل ذلك لين الحضارة ، وسهولة الطباع والأخلاق . وتأثر الشعر بكل ذلك ، فترقق الشعراء ما أمكن ، وكسوا معانيهم ألطف الألفاظ ، فصارت إذا قيست بالقديم تبين فيها اللين ، فيظن بها الضعف ، لكن معاودة النظر فيها من خلال المتغيرات المصاحبة يتبين معها أن هذا اللين صفاء ورونق ، وأن ما كان معدودا من الضعف رشاقة ولطف ؛ ومحاولة ردها للقديم تقتضى تكلفاً شديداً ممقوتاً ، وتصنعا منفرا[٢٥] .

والواضح من الفقرة السابقة أن القاضى الجرجانى قد استوعب كثيرا من التجليات المحدثة فى مستويات مختلفة تتصل بالزمان والمكان والإنسان ، كما استوعب كثيرا من إفرازات هذه التجليات بما فيها من صراع فوق سطح الأحداث أو تحته ، وبما فيها من عناصر الثبات والجمود . أى أن الحداثة - عنده - استمرارية حية ، لكنه لم يدرك أن اجترار بعض عناصر الماضى نوع من الحداثة أيضا . ومن ثم فإنه لم يتفهم تجليات أبى تمام عندما ظن به محاولة الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه ، فحصل على توعر قبيح ، وتعسف ما أمكن ، وأوغل فى التعصب ، ومن ثم عد بديعه - برغم حداثته - لونا من ألوان التعقيد ، حيث قاده ذلك إلى المعانى الغامضة ، والأغراض الخفية ، وصار هذا اللون من الأداء لا يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر ، والحمل على القريحة[٢٦] .

من هنا صعب على الجرجانى استيعاب إسقاطات أبى تمام فى مثل قوله :

جهمية الأوصاف إلا أنهم
قد لقبوها جوهر الأشياء

وعد ذلك من جنايات الحداثة عليه ، حتى يحوج فهمه «إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطوليس»[٢٧] ؛ وذلك على الرغم من أن ملامح الحداثة - عنده - تتمثل فى قرب العهد وشدة الأنس ، ومناسبة الكلام للطباع والعادات ، لأن النفس بطبعها ألوفة للأقرب فالأقرب إليها[٢٨] . وكذلك تتمثل ملامح الحداثة عنده من خلال ارتباط الحداثة بالبعدين الزمانى والمكانى ؛ فالحداثة يصنعها «المحدثون الذين شاركونا فى الدار والبلد ، وجاورونا فى العصر والمولد»[٢٩] .

والواقع الحضارى الذى أفرز متغيراته جعل هناك حاجزاً فى الأداة التعبيرية بين مرحلتين تلت إحداهما الأخرى . وليس من المقبول أن يروض المبدع لغة قديمة لأداء أغراض جديدة ، بل عليه أن يقوم بعملية انتقاء تحقق لهذه الأداة حداثتها التى تقربها من الإدراك الحسى والنفسى ؛ وإذا كان المعجم اللغوى يقدم للمتكلم مادة وفيرة يختار منها كيف يشاء ، فإن طبيعة الحداثة جعلت الناس يختارون «من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شىء ذى أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعاً ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها ، كما رأيتهم يختصرون ألفاظ الطويل ، فإنهم وجدوا للعرب فيه نحوا من ستين لفظة أكثرها بشع شنع ، كالعشنط والعنطنط والعشنق ، والجسرب والشوقب والسلهب والشوذب ، والطاط والطوط ، والقاق والقوق ، فنبذوا جميع ذلك وتركوه»[٣٠] .

ويبدو أن الحضور المكانى فى تجليات الحداثة جعل هناك تصورا لنوع من الجماعية للنتاج الأدبى ؛ فابن سلام يخص (شعراء القرى العربية) بحديث مستقل فى طبقاته ؛ «وهن خمس : المدينة ومكة والطائف واليمامة والبحرين»[٣١] ؛ بل إن تقسيم الشعراء إلى طبقات ليس إلا تأكيدا لهذه الجماعية .

وتبعا لذلك تأخذ الخواص الفنية طبيعة جماعية أيضاً ؛ فـ «أشعار قريش فيها لين يشكل بعض الإشكال»[٣٢] . حتى فى مجال التناول الفردى لبعض الشعراء ، نجد أن الحكم عليهم قد يكون من خلال التصور الجماعى للخواص الفنية مع ربطها بالبيئة المكانية ؛ فكثير شاعر حجازى ، ومكانته غير منكورة عند أهله ، لكنه كان منقوص الحظ عند غيرهم . قدم على عبد الملك «فأنشده - والأخطل عنده - فقال له عبد الملك : كيف ترى يا أبا مالك ؟ قال : أرى شعرا حجازيا مقروراً لو ضغطه برد الشام لأضمحل »[٣٣] .ومن هذا المنطلق نفسه كان أبو عمرو بن العلاء يعيب جريرا والفرزدق بطول مقامهما فى الحضر، كما أبطل الرواة الاحتجاج ببعض الشعراء لمكوثهم فى الحضر . وكان الأصمعى يقول : إن العرب لا تروى شعر عدى بن زيد وأبى دؤاد لأن ألفاظهما ليست بنجدية[٣٤] ؛ فـ «عدى بن زيد كان يسكن الحيرة ومراكز الريف ، فلان لسانه وسهل منطقه ، فحمل عليه شىء كثير ، وتخليصه شديد ، واضطرب فيه خلف ، وخلط فيه المفضل فأكثر»[٣٥] . فالمعايير النقدية إذن لم تنفصل عن المكان ، وخاصة فيما يتصل باللغة التى تبدو الخواص

الجمعية فيها أكثر وضوحاً ؛ ففى ضوئها يحكم على النتاج الفنى بالرفض أو القبـول . قال أبـو حاتم لـلأصمعى : «أتقول فى التهديد : أبرق وأرعد ؟ فقال : لست أقول ذلك إلا أن أرى البرق أو أسمع الرعد ؛ فقلت : فقد قال الكميت :

أبـرق وأرعـد يـا يـزيـد
فـما وعـيـدك لى بـضـائـر

فـقـال: الـكـمـيـت جـرمـقـانى من أهـل المـوصـل ليس بحجة»[٣٦] .

ومع إدراك الشعراء لارتباط القيم التعبيرية والجمالية بالبعد المكانى ، ظهرت بعض محاولاتهم فى الملاءمة بين نتاجهم الفنى والبيئة المكانية التى يتصلون بها ؛ فقد كان يصنع ذلك أبو تمام إدلالا منه على علمه باللغة وبكلام العرب ، فيعمد إلى إدخال ألفاظ غريبة فى مواضع كثيرة من شعره فى مثل قوله :

هُـنَّ الـبَـجَـارِىُّ يـا بُـجَـيْـرُ
أهْـدَى لـهـا الأبْـؤسَ الـغُـوَيْـرُ

وقـولـه :

قَدْكَ اتَّئِبْ أرْبَيْتَ فى الغلواء

« وهـذا فى شعره كثير موجود ؛ والبحترى لم يقصد هذا ولا اعتمده ، ولا كان له عنده فضيلة ، ولا رأى أنـه علم لأنه ببادية منبج ، وكان يتعمد حذف الغريب الوحشى من شعـره ليقـربه من فهم من يمتـدحه ، إلا أن يـأتيه طبعـه باللفـظة فى موضعها من غير طلب لها ، ويرى أن ذلك أنْفَق ، وأبلغ للمراد والغرض . ويدلك على ذلك أنه كان يكنى أبا عبادة ، ولما دخل العراق تكنى أبا الحسن ، ليزيل العنجهية والأعرابية ، ويساوى فى مـذاهبه أهـل الحـاضـرة ، ويقـرب بهـذه الكنيـة إلى أهـل النباهة »[٣٧] وعلى هذا يكون المعجم الشعرى لكـل شاعـر مستمـداً من طبيعـة الـواقـع المكـانى ، ومشـروطـاً بعـوامله الحضارية . وهذا ما لاحظه ابن رشيق ؛ فليس للمحدث حاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها ، والقفار ومياههـا ، وحمر الـوحش والبقر والظلمان والوعول كما بالأعراب وأهل البادية ، لرغبـة الناس فى الوقت عن تلك الصفات ، وعلمهم أن الشاعر إنما يتكلفها ليجرى عـلى سنن الشعراء قـديماً : « والأولى فى هـذا الوقت - أى وقت ابن رشيق - أن يتناول الشعراء صفات الخمر والقيان وماشاكلها ، وما كان مناسباً لها ، كالكئـوس والقنانى والأباريق وتفاح التحيات ، وباقات الزهر ، إلى ما لابد منه من صفات الخدود والقدود والنهود ، والوجود والشعـور ، والريق والثغـور ، والأرداف والخصور ، ثم صفـات الريـاض والبرك والقصور ، وما شاكل المولدين ، فإن ارتفعت البضاعة فصفات الجيـوش وما يتصـل بها من ذكـر الخيل والسيـوف ، والرمـاح والدروع ، والقسى والنبل ، إلى نحـو ذلك من ذكـر الطبـول والبنود ، والمنجرفات والمنجنيقات »[٣٨] .

٤

لاشك أن الظواهر الإنسانية فى المجالات المختلفة هى نتاج مناخ معين له طبيعة الانتظام ، وفى مجال اللغة والأدب يكون هذا المناخ أكثر انتظاماً وأشد تأثيراً .

وبما أن اللغة هى المادة الأولية للأدب ، فإن العلاقة بينهما تصبح علاقة شرطية ترتب أحدهما على الآخر ، وتجعل انتقال الخواص بينهما انتقالاً متبادلاً فيه الأخذ والعـطاء . ولعل هـذا ما جعل نظرة القدماء إليهما لا تكاد تفصل بين ما هو من طبيعة اللغة ، وما هو من طبيعة الأدب ؛ وأصبحت ظواهرهما بمثابـة إفرازات تساعد على تجليات الحداثة ، مثلها - فى ذلك - مثل الزمان والمكان إن لم تزد عليهما .

وقد كان لبعض القوم من أهل اللغة ميل إلى خواص معينة فى مستويات الأداء الفنى أو مستويات الأداء العادى المألوف . وقد تحكم هذا الميل فى تقييم النماذج الأدبية من خلال انتمائها للقدم أو الحداثة ؛ فمنهم من « يميلون إلى الرصين من الكـلام الذى يجمع الغريب والمعانى ، مثل أبى عمرو بن العلاء وخلف الأحمر والأصمعى . ومنهم من يختـار الوحشى من الشعـر كما اختـار المفضل للمنصور من المفضليات »[٣٩] .

معنى هـذا أن تجليات الحـداثـة يمكن متـابعتهـا من خـلال استعمال اللغة ، اختياراً وتوزيعاً ، بالكشف عن نظامها داخل العمل الأدبى ذاته ، دون تعويل كبير على صاحب هذا العمل ؛ فتطور الاستعمال واستمراريته يسمحان بتحديد كثير من ملامح الحداثة فى اللغة والأدب .

وقـد تنبه ابن سنـان إلى هذا الإدراك المـزدوج عندمـا ربط الحداثة بـالذات مـرة ، وبالنتـاج الشعرى مـرة أخرى . ففى محاورته مع من ينتصر للقدماء على المحدثـين ، يطرح تسـاؤلاً حول رأيه فى شعر امرىء القيس لو كان معاصراً له ، أيكون رأيه فيه هو رأيه اليوم ؟ فإن أجاب بنعم ، قيل له : وكيف ذلك وأنت تختاره اليوم وتفضله بقدمه ؟ فإن كان فى ذلك الوقت محدثاً عندك فحكمه حكم المحدث اليوم . وإن قال : بل كنت أذهب فيه ما أذهب اليوم ، قيل له : فهل تأليفه على ما هو عليه أم تغيرعما كان عليه ؟ فإن قال : تغير ، قيل : هو إذن غير ما ألفه امرؤ القيس ، وهذا ما لا يقوله أحد . وإن قال : بل هو بحـاله فى الأكثر ، قيل له : فيجب أن يكون بحاله على صفة ، ثم يصير هو بحاله على صفة أخرى من غير أن يزيد شيئاً ، وهذا خارج عن المعقول[٤٠] .

أما من يذهب إلى تفضيل أشعار المتقدمين من حيث سبقهم إلى المعانى والألفاظ ، فإن هذا يقال له : إن التقديم والتفضيل هنا إنما يكون لذوات الشعـراء وليس لشعرهم ؛ لأن أفضليـة الشاعر بالنسبة إلى الزمن لا تقتضى أن يكون شعره أحسن .

وطبيعة الأداء الفنى تحتوى على مستويين لغويين : الإفراد والتركيب . والنظر إلى الإفراد لا يقتضى مزية لشاعر على آخر ، تقدم عنه أو تأخر . أما النظر إلى التركيب فهو الذى يقتضى المزية والفضيلة ؛ لأن لكل شاعر طريقة خاصة فى التأليف . فلو فرضنا أنه أخذ ما سبق تأليفه لشاعر آخر ، فإن هذا الأخذ لا يؤثر فيها ، بل يكون الأمر بمنزلة قصيدة شاعر ينتحلها آخر ، فلا يقال إن الانتحال أثر فيها[٤١] . إنما يكون التأثير والتأثر عند المقارنة بين مستويين تركيبيين بينهما تمايز فى الخواص الفنية . وهنا تبرز الحداثة معقودة بهذه الخواص – كما يرى الآمدى .

ذلك أن الإبداع الشعرى يمثل – عنده – وثائق لأغراض فنية تسمح بعقد المقارنات والموازنات بين الشعراء . وإمكان هذه الموازنات فى ذاتها يؤكد أن الأصالة أمر نسبى ، لا تنحصر فى الإتيان بالجديد كل الجدة ، بقدر ما تنحصر فى التأليف على نحو جديد ، حتى ولو كان لأفكار قديمة .

فعندما يعرض الآمدى لأبى تمام والبحترى يرى أن الثانى منهما وإن عد فى المحدثين زماناً ، فإنه كان على نهج الأوائل فى شعره ونسق كلامه ؛ ولذا كان أشبه بأشجع السلمى وأمثاله من المطبوعين ؛ فهو يميل « إلى حلاوة النفس ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام فى مواضعه ، وصحة العبارة ، وانكشاف المعانى . . » . أما الأول « . . فهو شديد التكلف ، صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعانى ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعانى المولدة ؛ فهو بأن يكون فى حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه »[٤٢] .

وتسرب القديم إلى الجديد مثّل – على نحو من الأنحاء – مقياساً نقدياً ينظر به إلى الإبداع الأدبى وتقدر قيمته به ، كما صنع المبرد فى كثير من رواياته ؛ فقد كان ينظر إلى ما يصنعه الشاعر بما تسلمه من موروثه القديم ، وكيف واءم بينه وبين رؤيته الخاصة أو الذاتية . فابن مناذر – مثلا – كان شاعراً حسن المراثى حلو التأبين ، و « كان رجلاً عالماً مقدماً شاعراً مفلقاً ، وخطيباً مسقعاً ، وفى دهر قريب ، فله فى شعره شدة كلام العرب بروايته وأدبه ، وحلاوة كلام المحدثين بعصره ومشاهدته »[٤٣] .

وعندما تضيق رؤية الناقد عن إدراك هذا التواصل بين القديم والجديد ، لا يجد أمامه مفراً من الرفض ، أو التحفظ فى بعض الأحوال . ومن هنا لم يجد أبو تمام قبولاً ، أو لنقل إن البعض لم يستطع استيعاب هذا النمط الجديد فى الأداء حتى اتهم الشاعر بالنثرية ، ومشابهة شعره للخطب ، وحتى قال عنه ابن الأعرابى : « إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل »[٤٤] .

ولا شك أن ابن الأعرابى كانت له دوافعه الخاصة التى حالت بينه وبين هذا المذهب المحدث فلم يقبله لغرابته ؛ « لأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه ؛ فكان إذا سئل عن شىء منها يأنف أن يقول لا أدرى ، فيعدل إلى الطعن عليه »[٤٥] .

أما أبو تمام فكان واضحاً فى مذهبه غاية الوضوح ، يلتزم به عن وعى ، وذلك برغم أن الوعى الجمالى لم يكن قد تهيأ تماماً لاستيعاب صياغته البديعية التى كانت المفارقة والتقابل أهم لوازمها ، فنسب إليه كثير من الإحالات ، حتى كان بعض النقاد يحثونه على أن يقول ما يفهم ، فكان يطالبهم بفهم ما يقول[٤٦] ، أى تقبل هذا الإطار الفنى الذى يتفق أو يختلف عما ألفه العرب . « والعرب لا تنظر فى أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل ، فتترك لفظة للفظة ، أو معنى لمعنى ، كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها فى فصاحة الكلام وجزالته ، وبسط المعنى وإبرازه ، وإتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القوافى ، وتلاحم الكلام بعضه ببعض »[٤٧] . فإذا جاء شىء من الصنعة استطرفوا ذلك فى البيت أو البيتين ، أما إذا كثر فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، « كالذى يأتى من أشعار حبيب والبحترى وغيرهما ؛ وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها »[٤٨] .

فهذه الصنعة البديعية مثلت حداثة تعبيرية أفاد منها بعض الشعراء فى الملاءمة بين ذواتهم وما يقولون من شعر ، ثم الملاءمة بين هذا الشعر وطبيعة الحياة الجديدة التى كانت المفارقة الاجتماعية والفكرية أهم سماتها ، وأبرز ملامحها . وبجانب كونها حداثة تعبيرية كانت أيضاً تصويراً لموقف الشعراء من المادة التعبيرية التى أسلمتها إليهم لغتهم . ذلك « أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ، ومن تقيلهم وسلك سبيلهم ، لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم ، فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه »[٤٩] .

ويدقق ابن رشيق موقف الشعراء من هذا المذهب المحدث فيلحظ أنه لم يكن فى الأشعار المحدثة قبل مسلم إلا النبذ اليسير ؛ فهو فى منزلة زهير بالنسبة للمولدين من حيث إيطاؤه فى الصنعة وإجادتها ؛ أما تفتيق البديع والتفنن فيه فأوليته كانت عند بشار وابن هرمة ، ثم تبعهما كلثوم بن عمر والعتابى ومنصور النمرى ومسلم بن الوليد وأبو نواس ، وتبع هؤلاء حبيب الطائى والبحترى وعبد الله بن المعتز ، فانتهى علم البديع والصنعة إليه وختم به . وطبيعة التواصل بين القديم والجديد جعلت هناك مشابهة بين أبى نواس والنابغة فى الجزالة والرشاقة وحسن الديباجة والمعرفة بمدح الملوك ، وبين بشار وامرىء القيس فى تقدمه على المولدين وأخذهم عنه ، حتى قالوا : إن بشاراً أبو المحدثين .

ومن ناحية أخرى تعقد المشابهة بين بشار والأعشى لما بين شعريهما من كثافة الإيقاع ، حتى يخيل لمن يسمع هذا الشعر أن آخر ينشده معه فى الوقت نفسه[٥٠] . ويعلل القاضى الجرجانى لشيوع هذا المذهب بأن البديع كان يقع فى شعر القدامى « فى البيت بعد البيت على غير عمد وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى

المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن أخواتها فى الرشاقة واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها ، فسموه البديع ، فمن محسن ومسىء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط »[٥١] .

فالبديع أصبح وسيلة تعبيرية من الطراز الأول ، حيث يجعل من المفارقة الحسية أو المعنوية لغة أصلية ، كما يجعل من الإيقاع التكرارى طرازاً يرتبط بالواقع مصدراً ومرجعاً . وهو - بذلك - يمثل عملية تنظيم للعناصر التعبيرية ، حيث يخلع عليها طابعاً زمنياً ومكانياً فى آن واحد ، وذلك يحتاج - بالطبع - إلى مهارة حرفية ، وخبرة بأساليب الإيقاع والتناسب ، وإدراك لإمكانات الأداة التعبيرية فى نقل تجربة الشاعر إلى المتلقى .

ولا شك أن هذه الظاهرة البديعية أصبحت تجد - بالإلحاح عليها - نوعاً من القبول ، ثم الإعجاب والاستحسان ، حتى استقرت علامة مميزة لتجليات الحداثة .

وقد أقبل المجتمع الفنى والأدبى عليها « ليستريح من أخبار المتقدمين وأشعارهم ؛ فإن هذا شىء قد كثرت رواية الناس له فملوه . وقد قيل : لكل جديد لذة ، والذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم »[٥٢] .

وإذا كان (التركيب) أقدر على إبراز تجليات الحداثة ، فإن (الإفراد) يتصل بذلك على نحو من الأنحاء . ذلك أن المبدع عندما يقع اختياره على بعض المفردات من مخزونه اللغوى فإنه لا يصنع ذلك بشكل عفوى ، بل تكون له دوافعه الجمالية التى تغلف هذا الاختيار الذى يتم عن وعى وقصد ، فتراعى الاعتبارات التى تتعلق ببنيته الجمالية من ناحية ، وتراعى الاعتبارات التى تتعلق بعملية التوصيل من ناحية أخرى .

فالعملية التوصيلية قد تدعو إلى وقوع الاختيار - أحيانا - على معجم غير عربى ، إذ لا تكون الكلمة محكية عن العرب ولكن لا مانع من استعمالها ؛ « لأن العرب تستعمل كثيراً من ألفاظ العجم إذا احتاجت إليه لإقامة الوزن ، وإتمام القافية ، وقد تتجاوز ذلك إلى استعماله مع الاستغناء عنه ، كما سموا (الحمل) برقاً ، مع كثرة أسماء الغنم عندهم . . . فليس بمحظور على الشاعر الاقتداء بهم فى أمثال ذلك إذا احتاج إليه . أما المحدثون فقد اتسعوا فيه حتى جاوزوا الحد لما احتاجوا إلى الإفهام ، وكانت تلك الألفاظ أغلب على أهل زمانهم ، وأقرب من أفهام من يقصدون إفهامه . وقد أفرط أبو نواس حتى استعمل (زغردة) و (باز بندة) و (باريكندة) ، وغير ذلك . فإن كانت اللفظة مسموعة عن العرب على ماحكاه أبو الطيب ، فقد زالت الكلفة ، وإن لم تكن محفوظة فما رويناه من أمثالها عن العرب والمحدثين يعتذر عنه ، ويقوم بحجته »[٥٣] .

وقد لاحظ ابن الرومى فى بعض تسطيراته أن أبا تمام كان يطلب المعنى ولا يبالى باللفظ ، حتى أنه لو تم له المعنى بلفظة نبطية لأتى بها[٥٤] .

أى أن الحاجة التعبيرية قد تتصل بالحداثة فى اختيار اللفظة ، مثلها فى ذلك مثل الحاجة التوصيلية للفهم والإفهام .

٥

وبما أن الألفاظ لها إطارها الوضعى ، فإن تجليات الحداثة تكون أعمق فى المعانى ، أى فيما يصنعه المبدع من تعليق ألفاظه بعضها ببعض على نحو يجسد حركته الداخلية ، أو ما يمكن أن نسميه بالكلام النفسى .

فشعراء الصدر الأول للإسلام زادوا على معانى القدماء والمخضرمين ؛ ثم كان فى طبقة جرير والفرزدق من التوليدات والإبداعات العجيبة مالا يقع مثلها للقدماء إلا فى الندرة القليلة ؛ ثم جاء بشار بن برد وأصحابه فزادوا معانى ما مرت قط بخاطر جاهلى ولا مخضرم ولا إسلامى[٥٥] .

ومن المدهش أن تكون تجليات المعانى المحدثة جامعة للتقابل بين الوضوح الشديد الذى يقترب من فهم العوام ، والغموض الفنى الذى يصل إلى درجة الإسقاطات والرموز . فابن وكيع يرى أن أشعار المولدين تروى لما اتسمت به ألفاظها من العذوبة والرقة والحلاوة ، ومعانيها من قرب المأخذ ؛ فلو أن المحدثين اصطنعوا لغة القدماء ومعانيهم ما تقبلها الناس ، « ولا سيما مع زهد الناس فى الأدب فى هذا العصر وما قاربه ؛ وإنما تكتب أشعارهم لقربها من الأفهام ، وأن الخواص فى معرفتها كالعوام »[٥٦] .

وفى المقابل قد يكون المعنى المحدث داخلا فى حدود الغموض الذى يحتاج « إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطوليس » .

ولا يرجع الاختلاف والتباين فى المعانى المحدثة إلى ذوات الشعراء فحسب ، بل يرجع - أيضا - إلى تباين التأثيرات الحضارية التى يخضعون لها ؛ فالمحدثون « أكثر ابتداعا للمعانى ، وألطف مأخذا ، وأدق نظرا . . لأن المحدثين عظم الملك الإسلامى فى زمانهم ، ورأوا مالم يره المتقدمون ؛ وقد قيل : إن اللُّها تفتح اللَّها »[٥٧] .

ويقدم قدامة بن جعفر ملاحظة دقيقة تتصل بابتداع المعنى ؛ إذ يرى أن هذا الابتداع لا يستوجب حسنا أو قبحا ؛ بل إن الجودة أمر ذاتى ؛ فلا يقال إن هذا المعنى « جيد إذا قاله الشاعر من غير أن يكون تقدمه من قال مثله ؛ فهذا غير مستقيم ، بل يقال لما جرى هذا المجرى : طريف وغريب ، إذا كان فردا قليلا ، فإذا كثر لم يسم بذلك » .

و « غريب وطريف » هما شىء آخر غير حسن أو جيد ؛ لأنه قد يجوز أن يكون « حسن جيد » غير طريف ولا غريب ،

وطريف غريب» غير حسن ولا جيد . فأما « حسن جيد » غير غريب ولا طريف ، فمثل تشبيههم الدروع بحباب الماء الذى تسوقه الرياح ؛ فإنه ليس يزيل جودة هذا التشبيه تعاور الشعراء إياه قديما أو حديثا . وأما « غريب وطريف لم يسبق إليه » ، وهو قبيح بارد ، فملء الدنيا ، مثل أشعار قوم من المحدثين سبقوا إلى البرد فيها »(٥٨) .

يبدو أن تجليات المعانى المحدثة تأتى - غالبا - فاتحة للصورة الشعرية ، والتشبيه أقدرها على نقل هذه التجليات ؛ فالنفس تستمد صورها من خلال ما يعتورها من ضعف أو قوة ، ومن عجز أو قدرة . وكل ذلك مرتبط بإدراك الحواس لما يحيط بها ؛ فوصف الإنسان لما يراه أصوب من صفته لما لم يره ؛ « وتشبيه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر »(٥٩) .

وليست التجليات مقصورة على هذا التناسب بين المدركات الحسية ، وإنما ترجع أيضا إلى التقابل الداخلى لحركة المعنى عند المبدع ؛ فمن خلاله يسقط على الأشياء حوله صورا (محدثة) يستمدها من هذا المدرك الحسى .

وكثيرا ما نخطىء عندما نعتمد على تبريرات المبدعين لتفسير مواقفهم الفنية ؛ فهم - فى الغالب -يبحثون عن أقرب الظواهر التى تساعدهم على إضفاء الشرعية الإبداعية على ما يقولون ، فى حين أن تحرى العوامل الداخلية يكون أقرب إلى الصواب فى إدراك أبعاد هذا الإبداع ، وبخاصة فى الصورة التشبيهية .

لقد رُمى ابن الرومى بالتقصير لعجزه عن مجاراة ابن المعتز فى تشبيهاته - مع أنه أقدر منه - فى مثل وصفه الهلال بقوله :

فانظر إليه كزورق من فضة
قد أثقلته حمولة من عنبر

وقوله :

كأن آذريونها والشمس فيه كالية
مداهن من ذهب فيها بقايا غالية

فرد ابن الرومى بأن الله لا يكلّف نفسا إلا وسعها ؛ فابن المعتز يصف ماعون بيته لأنه ابن الخلفاء ، أما هو فيقول ما يعرف ، وما يقع عليه ، كقوله فى صفة الرقاقة :

ما أنس لا أنس خبازا مررت به
يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة
وبين رؤيتها زهراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة
فى صفحة الماء يرمى فيه بالحجر

ولا يقبل ابن رشيق هذا التبرير من ابن الرومى ، وإنما يعود بالصورة إلى حركة المعنى الداخلية عند الشاعر ؛ لأن الذى لا شك فيه أن ابن الرومى قد رأى ما رآه ابن المعتز ، وإنما تمحورت اهتمامات الأخير حول البناء التشبيهى فى ذاته ، فنظر إلى ماعون بيته وأثاثه فشبه به ؛ أما الأول فقد اتصلت حركته الداخلية بمتطلبات الحياة ، وهموم المعيشة ، على نحو جعله يمدح هذا ، ويهجو ذاك ، و يعاتب تارة ، ويستعطف أخرى . فالوقوع على الصورة التشبيهية - فى ذاتها - لا يكاد يحقق له الهدف الذى يسعى إليه ، والذى من أجله يقيم بناءه الشعرى(٦٠) .

وتكاد تكون الصورة التشبيهية فى إطارها الموروث ذات أنماط محددة يمكن ردها إلى ازدواجية (الحداثة والقدم) ؛ فالحداثة تطرح ما كان من جنس تشبيه النعامة للطرماح وصفة الثور الوحشى له أيضا ، وصفة مغارز ريش النعام إذا أمرط للشماخ ، ومثل بيت العنكبوت فيما يمتد من لغام الناقة تحت لحييها فى شعر الحطيئة ، وتشبيه الذباب بالأجذم ، ولحيْ الغراب بالجلم لعنترة ، وأشباه هذا مما انفردت به الأعراب والبادية ، كانفرادها بصفات النيران والفلوات الموحشة ، وورود مياهها الآجنة ، وتعسف طرقاتها المجهولة .

ثم تتداخل الحداثة والقدم فى صفات النجوم ومواقعها ، والسحب وما فيها من البروق والرعود ، والغيث وما ينبت عنه ، وبكاء الحمام وما يتصل به(٦١) .

ثم تتجلى الحداثة على انفراد فى مثل قول بشار :

كأن فؤاده كرة تنزى	حذار البين إن نفع الحذار
يروعه السرار بكل أمر	مخافة أن يكون به السرار

وقول عباس بن الأحنف :

أحرم منكم بما أقول وقد	نال به العاشقون من عشقوا
صرت كأنى ذبالة نصبت	تضىء للناس وهى تحترق(٦٢)

وتبدو محصلة الصورة التشبيهية وكأنها جماع تقاليد فنية لما تهيئه البيئة للشاعر ، مع ملاحظة التأثيرات الخاصة برؤيته للعالم ، التى يكون المتلقون بسبيل تقبلها وإضفاء صفة الشرعية عليها .

وإلى أن يحدث ذلك للصورة وتجلياتها فى المعانى ، يظل هناك حاجز عقلى ونفسى يحجبها عن كثير من المتلقين . وقد سئل أعرابى استمع إلى قصيدة أبى تمام :

طلل الجميع لقد عفوت حميدا	وكفى على رزئى بذاك شهيدا

كيف ترى هذا الشعر ؟ فقال : فيه ما أستحسنه ، وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله ؛ فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعا ، وإما أن يكون الناس جميعا أشعر منه(٦٣) . وليس هذا

الأعرابى وحده الذى لم يستطع استيعاب حداثة أبى تمام ، بل شاركه فى ذلك بعض النقاد ، كالآمدى الذى يروى قوله :

ظعنوا فكان بكاى حولا بعدهم ثم ارعويت وذاك حكم لبيد
أجدر بجمرة لوعة إطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود

ويعلق عليه بنحو ما علق الأعرابى ؛ فهو «خلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها ؛ لأن من شأن الدمع أن يطفئ الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ، ويعقب الراحة ، وهو فى أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى»[٦٤] . ولم يسلم كثير من المحدثين من هذه الضغوط النقدية التى حاولت التصدى لتلك المعانى المحدثة ، مغفلة - عن وعى أو بدون وعى - ركائز التطور الحضارى ، والخبرات الجديدة التى اكتسبها الشعراء ، والإمكانات التى فتقها المحدثون فى تطويع أدواتهم التعبيرية لتتسع لكل مضمون مستحدث ، بحيث يشبع حاجة عصره الجمالية .

وقد أفاد أبو تمام - كما أفاد غيره - من كل ذلك ، فتحرك كل شاعر فنياً فى وقته وزمانه المناسب ، ولم يتقدم عنه ولم يتأخر ، فكانت ظواهر التناقض والتقابل ، وكانت المحاكاة العقلية ، وكان الفهم الواعى والتمثل العميق لمتغيرات المجتمع ، يؤازر ذلك ويعاونه خبرة ثقافية تهيىء لصاحبها قدراً مناسبا من رياضة اللغة على أداء كل ذلك .

روى محمد بن قدامة أنه دخل على أبى تمام بقزوين وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه فما كاد يرى ، فوقف ساعة وهو لا يعلم بمكانه لما هو فيه ، ثم رفع رأسه وسلم عليه فقال له : يا أبا تمام ، إنك لتنظر فى الكتب كثيرا ، وتدمن الدرس فما أصبرك عليها ! فقال : والله مالى إلف غيرها ، ولا لذة سواها ، وإنى لخليق إن أتفقدها أن أحسن[٦٥] .

وهذا كله جعل من معانيه شيئا غير مألوف ، ومن صوره شيئا بعيدا عن الإدراك . وهذا المدرك البعيد حصره الآمدى حصرا دقيقا فى أنه جعل «للدهر أخدعا ويدا تقطع من الزند ، وكأنه يصرع ويحل ويشرق بالكرام ويبتسم ، وأن الأيام تنزله ، والزمان أبلق ، وجعل للمدح يدا ، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر ، وجعل المعروف مسلما تارة ومرتدا أخرى ، والحادث وغدا ، وجذب الندى الممدوح - بزعمه - جذبة حتى خر صريعا بين قصائده ، وجعل المجد مما يحقد عليه الخوف ، وأن له جسدا وكبدا ؛ وجعل لصروف النوى قدا ، وللأمن فرشا ، وظن أن الغيث كان دهرا حاكيا ، وجعل للأيام ظهرا يركب ، والليالى كأنها عوارك ، والزمان كأنه صب عليه ماء ، والفرس كأنه ابن الزمان الأبلق»[٦٦] .

وهذا المسلك التعبيرى أخذ أشكالا لا تكاد تتشابه أو تتوافق فى إطارها العام ، وإن كان ذلك لم يمنع من وجود التباين الفردى فى جرأته الفكرية باتصاله بماهيات الموجودات ، وانعكاس ذلك فى ذهنية شعرية لم توافق النمط الموروث فأصبحت حقائق الأشياء باطنها كظاهرها ، وتجسدت هذه الحقائق فى صورة ينتزعها الشعراء من المدرك الحسى حولهم ، بما فيها من الكشف والخفاء ، وبما فيها من التصريح والرمز ، فكانت الشعراء تجرى على قريب من هذا كما يقول القاضى الجرجانى - «حتى استرسل أبو تمام ومال إلى الرخصة فأخرجه إلى التعدى ، وتبعه أكثر المحدثين بعده ، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة ، والتقصير والإصابة»[٦٧] .

وتبدت هذه التجليات فى كثير من ألوان الأداء التى راح الشعراء يرددونها من قصيدة إلى أخرى ، والنقاد والدارسون يتابعونهم ويرصدونها ويسمونها (غلوا) مرة ، و(مبالغة) أخرى ، و(إفراطا) مرة ، و (تفريطا) أخرى . وكأن تجاوز الإطار العقلى هو المكون الأساسى للمذهب المحدث ، حتى قال ابن رشيق : «لو كان الشعر هو المبالغة لكانت الحاضرة والمحدثون أشعر من القدماء»[٦٨] .

ولأمر ما انتهت حياة كثير من الشعراء المحدثين نهاية مأساوية ، فيها اتهام بالزندقة والإلحاد ، والفسق والفجور ، والحمق والخلاعة ، والمروق على السلطة الدينية والدنيوية ، وكان فى مقدمة من اكتوى بهذه النهاية بشار أستاذ المحدثين[٦٩] .

٦

لاشك أنه قد سيطر على الشعراء تصور سابق لإمكان تنظيم الإطار الخارجى أو الشكلى ، ولاشك أيضا أن تجليات الحداثة اتصلت على نحو ما بهذا التصور . ذلك أن التجاوب مع أى شكل إنما ينبع من حس جمالى لا ينفصل عن المضمون ؛ وعدم انفصاله أكسبه طبيعة متغيرة تبعا لمتغيرات العصر من ناحية ، ولخصوصية التجربة من ناحية أخرى . وعلى هذا لا يكتسب أى تشكيل سابق أحقية فى التفوق على التشكيل اللاحق ، بل كل شكل هو مرحلة مناسبة لاحتواء مضمونها ، دون مجال للمفاضلة بينها .

وعلى الرغم من ذلك نلحظ خطة البناء الشعرى وكأنها طقس مقدس نتيجة للإلحاح عليه من شاعر إلى آخر ، ومن مرحلة إلى أخرى .

ومع تجليات الحداثة يحدث اهتزاز لقداسة هذا النمط الموروث ، فلا ندهش عندما نجد ابن قتيبة وكأنه يبث دعوة خفية من خلال تعرضه لبناء القصيدة الشعرية ؛ «فليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى مشيد البناء ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى . أو يرحل على حمار وبغل ويصفهما ؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ؛ أو يرد على المياه العذاب الجوارى ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن

والطوامى . أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة»[70] .

فلا معنى لأن يورد ابن قتيبة هذه الأشكال الممكنة إلا لأنه أدرك فيها صورا وأشكالا هى أقدر على احتواء التجارب الجديدة ، أو هى - على الأقل - قادرة على أن تحتويها .

وربما تحولت هذه الدعوة الخفية إلى تصريح وإعلان عند ابن رشيق ، حين قرر أن من عادة القدماء «أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز ، وما أنضى من الركائب ، وما تجشم من هول الليل وسهره ، وطول النهار وهجيره ، وقلة الماء وغئوره ، ثم يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حق القصد وذمام القاصد ، ويستحق منه المكافأة . وكانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر ؛ فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم ، وليست كأبنية الحاضرة ؛ فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازا ؛ لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ، ولا يمحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل»[71] .

والملاحظ أن تجليات الحداثة - فى هذا المجال - بدأت بتأثيرات متدرجة وجهت الطاقة الفاعلة إلى عملية إزاحة جزئية لما هو متعارف عليه . وقد تبنت - من أجل ذلك - مسلكا يعتمد على تنظيم أجزاء القول تنظيما شخصيا ، وإن كان غير منفصل عن الإطار العام ، حتى لا يفقد شرعيته . ومن ثم فإن محاولة (الأنا) المبتكرة تأكيد قدرتها على تجاوز الإطار الموروث كانت من خلال إدخال التعديلات التى تومى إلى إمكان هذا التجاوز أكثر مما كانت تجاوزا فى ذاته .

ويمكن رصد هذا الإدراك على نحو ما من خلال ما ردده ابن رشيق عن بعض الشعراء المحدثين الذين لا يجعلون لكلامهم بسطا ، بل يهجمون على ما يريدون مكافحة ، ويتناولونه مصافحة . وكان أبو نواس فى تجلياته يفتق إمكانات البناء الشعرى فيجعل من الحداثة والقدم طرفى نقيض ، فيقول :

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند
واشرب على الورد من حمراء كالورد

وقد نعجب عندما نجد الحاتمى وبعض أشياخه يعدون أفضل ابتداء صنعه شاعر من القدماء والمحدثين قول أبى نواس أيضا :

صفة الطلول بلاغة القدم
فاجعل صفاتك لابنة الكرم[72]

وليست المسألة عملية استبدال مقدمة بمقدمة مع الاحتفاظ بالبناء الموروث للقصيدة القديمة ، وإنما هى - فى رأينا - عملية تبن لتنظيم آخر يكون شديد الاقتراب من كون الشاعر الخاص . وإذا كانت الخمر هى كون أبى نواس ، فلا مصادرة أن يكون للآخرين كونهم الذى يحلقون فيه .

وكما كان التنظيم الشخصى هو أساس البناء الشكلى لحركة المعنى داخل القصيدة ، كان أيضا أساس البناء الشعرى لحركة الإيقاع ، وهى حركة قامت على أساس من التوفيق بين مظهرين له :

الأول : الإيقاع العروضى كما قننه الخليل بن أحمد .
الثانى : الإيقاع الصرفى الذى يحكم بنية الكلمة صوتيا .

وفى تصورنا أن التوفيق بين هذين المظهرين هو الذى يكسب الإيقاع الشعرى ذاتية تربطه بمبدعه . وفى تصورنا أيضا أن بعض تجليات الحداثة قد وجدت لها مدخلا فى هذه الناحية الموسيقية ، وإن لم يكن لها ذلك الوضوح الذى لاحظناه ؛ فقد تبدت بعض إشارات هنا أو هناك تدل على معاناة هذه العملية الإيقاعية ، وبخاصة عند شاعر مجدد كأبى تمام .

وقد أثار مطلعه (قدك اتئب أربيت فى الغلواء) كثيرا من الجدل ، وهاجمه معظم النقاد ، على الرغم من أن ألفاظ الشطر صحيحة فصيحة ، من ألفاظ العرب المستعملة - كما يقول الآمدى .

لكن ما يهمنا هنا تلك الملاحظة الدقيقة لبعض علماء الشعر من أن الشاعر قد نظم كلماته دون أن يفرق بينها . ويبدو أن الشاعر قد صنع ذلك ليتحقق له التوفيق بين البناء الصرفى والبناء العروضى حتى صار قوله (قدك اتئب) بمنزلة كلمة واحدة على وزن (مستفعلن) . ولعل هذا ما جعل الآمدى يقول : إن أبا تمام لو قال هذا الكلام فى الأداء النثرى لما أخذ عليه شىء[73] .

ويبدو أن ابن جنى قد تنبه إلى هذا الملحظ فى حديثه عن (أبيات الإعراب) ؛ «فالبيت إذا تجاذبه أمران : زيغ الإعراب وقبح الزحاف ، فإن الجفاة الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب ...... وإذا كان الأمر كذلك ، فلو قال فى قوله :

(ألم يأتيك والأنباء تنمى)

(ألم يأتك والأنباء تنمى) لكان أقوى قياسا ، ... ألا ترى أن الجزء كان يصير منقوصا ، لأنه يرجع إلى (مفاعيل) (ألم يأتِ : مفاعيل)»[74] .

ويبدو أيضا أن هذا التوفيق كان يمثل مشكلة أكثر حدة مع تأخر الزمن نسبيا . ومن ثم كانت هناك محاولات تجديدية فى استنبات أوزان جديدة ، بل فى نظام الموسيقى الشعرية جملة . فقد ذكر ابن جنى أن بعض معاصريه كان يسمى بعض ألوان الأداء النثرى شعرا ، فقال : «أنشدنى مرة بعض أحداثنا شيئا سماه شعرا على رسم للمولدين فى مثله ، غير أنه عندى أنا قواف منسوقة غير محشوة فى معنى قول سلم الخاسر :

موسى القمر ∴ غيث بكر ∴ ثم انهمر

وقول الآخر :

طيف ألم ∴ بذى سلم ∴ يسرى العتم ∴ بين الخيم
جاد بغم

وقول الآخر :

قالت حيل ∴ شؤم الغزل ∴ هذا الرجل ∴ حين احتفل
أهدى بصل»[٧٥]

أما التعديلات داخل الإطار الموروث فقد أخذت أشكالا مختلفة تتدرج من تعديل بعض القيم الصوتية إلى استخراج أوزان جديدة تحتمل تحقق الملاءمة بين الإطار الخارجي والداخلى للإيقاع . فقد كان المحدثون يجرون فى شعرهم غير المصرع مجرى المصرع ، فقال شاعرهم :

فالوجه مثل الصبح مبيض
والشعر مثل الليل مسود

أبو تمام جرى إلى أكثر من هذا ، فصرع المصراع فى قوله :

يقول فيسمع ، ويمشى فيسرع
ويضرب فى ذات الإله فيوجع

وفى مثل هذا قال أبو الطيب :

إنما بدر بن عمار سحاب
هطل فيه ثواب وعقاب

«فإنه أخرج الرمل على (فاعلاتن) فى العروض ، فأجرى على ذلك جميع القصيدة فى الأبيات الغير مصرعة ، وإنما جاء الشعر منه على (فاعلن) ، لكن أصله فى الدائرة (فاعلاتن) ، وإن كان غير محفوظ عن العرب»[٧٦] .

وقد عمد ابن رشيق - فى رصده لأوزان الشعر العربى - إلى التنبيه على ما استحدثه الشعراء من أوزان ، (فالطويل) : مثمن قديم ، مسدس محدث ، (والمديد) : مثمن محدث ، مسدس قديم ، مربع قديم . و (البسيط) : مثمن قديم ، مسدس قديم ، مربع محدث . و (الهزج) : مسدس محدث ، مربع قديم . و (الرجز) : مسدس مربع مثلث مثنى - كله قديم ، موحد محدث . و (المتقارب) : مثمن قديم ، مسدس مربع محدث . و(المتدارك) : مثمن قديم ، مسدس محدث[٧٧] . وإذن فقد اكتسب الإطار الموسيقى نوعا من الثراء بهذه التعديلات الموسعة أو المحدودة ، وإن ظل للإطار القديم سطوته حتى فى مثل هذه التعديلات .

٧

لاشك أن تجليات الحداثة أحدثت أثرا بالغا داخل الحركة الأدبية واللغوية ؛ ومن هنا ظلت محتفظة بحيويتها ، ففرضت على الدارسين أن يعرضوا لها مرة بعد أخرى ، فيحللوا عناصرها تارة ، ويربطوها بأسبابها تارة أخرى ، ويوضحوا تأثيرات الماضى فيها تارة ثالثة . وإن رؤية التجليات فى مرحلة سابقة ، وتحديد شروطها ، يساعد مساعدة فعالة فى رؤيتها اللاحقة . ومن هنا يكون رصدنا للحداثة فى التراث عنصرا مفيدا فى معالجة القضية نفسها اليوم . وبمعنى آخر نقول : إن فى تراثنا القديم عناصر تجديد يمكن أن نعيد بعضها اليوم لتكون من مكونات نسيج عصرنا ، دون أن ننغلق عليها وحدها ، بل نحاول من خلالها تعقب الظواهر ، وردها إلى الشعور الواعى بأسبابها ، وإلى منابعها التى فجرتها .

وليس غريبا أن نبدأ مراجعة التراث برصد منطلقات الكلمة (الحداثة) ومقابلها الدلالى (القدم) ، بل إن ذلك سوف يصلنا بحركة النفس وتوقعها لما تجهل . وهو توقع يتخذ من الماضى ركائز لمجهولات الحاضر ؛ ومن الحاضر ركائز لمجهولات الحداثة القادمة ، وبمعنى آخر يكون القدم علة الحداثة .

ولا يمكن أن نتصور تجليات الحداثة إلا فى إطار الواقع المتحرك . والزمن هنا يمثل عناصر ربط لتتابع الظواهر وتراكماتها ، فيصنع منها وحدة تصورية تجعل من الثابت شرطا للمتحرك ، بل يكون هذا الثبات هو نقطة البداية لحركة أخرى توائم عصرها .

وعلى نحو ما لابد أن يكون الامتداد الزمنى محكوما بإطار المكان ؛ فطبيعة التغير لا تتحرك فى فراغ ، وإنما تستقر فى المكان فتفرز إشعاعاتها داخلا أو خارجا ، ظاهرا أو باطنا . وإغفال مثل ذلك يهىء لكثير من الأحكام المضللة ، كما يعوق استيعاب ظواهر الحداثة أو إرهاصاتها .

ومن طبيعة الأمور أن يفرض الواقع الفنى وجوده على تجليات الحداثة ، سواء اتصل هذا الواقع بقضايا اللغة ، أو قضايا الأدب ، على أساس العلاقة الشرطية التى تربط بينها . ولعل هذا ما جعل عناصر التقويم منوطة بالقديم تارة ، وبالحديث تارة أخرى . فعندما تتم عملية الرصد اللغوى لما أبدعه الشاعر ، يكون الحكم بالقدم أو الحداثة متعلقا بعملية اختيار الألفاظ أو الجمل ، فى حين ينعدم ذلك عند تناول توزيع الكلمات التى تصنع نظام النص وتخلق له وجوده الفنى .

وناتج هاتين العمليتين هو الدلالة ؛ وهى مجال التجليات المحدثة بالتوليد والتنمية والإضافة والخلق والابتكار . والصورة التشبيهية هى أبرز الوسائل لنقل هذه التجليات على أساس ما فيها من إمكانات التصور الفنى لعالم الموجودات .

وانعكاس المضمون على الشكل أضفى عليه نوعا من هذه

التجليات أيضا ، ولكن فى حدود معينة يكون فيها التنظيم الشخصى الحذر هو العامل الفعال ، فلم يتحول إلى انطلاقات جماعية تحقق للشكل حداثته المطلقة .

وكل هذا قد أكد - بلا شك - ما فى التراث من عناصر التجديد التى تبدت عفوية أحيانا ، واضحة فى الوعى أحيانا أخرى . ومن المقبول أن نحاول اليوم ربطها بما يناظرها أو يقترب منها ، لتكون خيطا فى نسيج الحاضر ، فتساعد فى إبراز الأصالة من خلال تجليات الحداثة .

الهوامش :

(١) لسان العرب - ابن منظور - دار المعارف : ٧٩٦ .
(٢) السابق : ٧٩٦ .
(٣) أساس البلاغة - الزمخشرى - كتاب الشعب سنة ١٩٦٠ : ١٥٧ .
(٤) السابق : ١٥٧ .
(٥) الوساطة بين المتنبى وخصومه - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى - الحلبى سنة ١٩٦٦ : ١٥ ، ١٦ .
(٦) سر الفصاحة - ابن سنان - شرح وتعليق عبد المتعال الصعيدى - صبيح بمصر سنة ١٩٦٩ : ٢٧٥ ، ٢٧٦ .
(٧) السابق : ٢٧٦ .
(٨) السابق : ٢٧٢ ، ٢٧٣ .
(٩) السابق : ٢٧١ - ٢٧٣ .
(١٠) العمدة - ابن رشيق - أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ : ٥٦/١ .
(١١) السابق : ٥٧/١ .
(١٢) السابق : ٥٧/١ .
(١٣) البيان والتبيين - الجاحظ - تحقيق هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٨ : ٣٢١/١ .
(١٤) العمدة : ٥٧/١ .
(١٥) الوساطة - القاضى الجرجانى - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى - الحلبى بمصر : ١٠ .
(١٦) سر الفصاحة : ٢٧١ .
(١٧) السابق : ٢٧١ .
(١٨) بيان إعجاز القرآن - الخطابى - ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن . للرمانى والخطابى وعبد القاهر - تحقيق محمد خلف الله أحمد ودكتور محمد زغلول سلام - المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ٤٥ ، ٤٦ .
(١٩) الصاحبى - ابن فارس - تحقيق السيد أحمد صقر - الحلبى بالقاهرة سنة ١٩٧٧ : ٤٦٧ .
(٢٠) بيان إعجاز القرآن : ٤٦ .
(٢١) انظر . المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى - د. زكى نجيب محمود - دار الشروق سنة ١٩٨١ : ٩٤ .
(٢٢) بيان إعجاز القرآن : ٣٤ .
(٢٣) الكامل - المعارف بيروت : ٦/١ .
(٢٤) العمدة : ٥٨/١ .
(٢٥) انظر : الوساطة : ١٨ ، ١٩ .
(٢٦) السابق : ١٩ .
(٢٧) السابق : ٢٠ .
(٢٨) السابق : ٢٩ .
(٢٩) السابق : ١٦٠ .

(٣٠) السابق : ١٨ .
(٣١) طبقات الشعراء - دار الكتب العلمية - بيروت سنة ١٩٨٢ : ٨٧ .
(٣٢) السابق : ٩٦ .
(٣٣) السابق : ١٦٧ .
(٣٤) الوساطة : ٥١ .
(٣٥) طبقات ابن سلام : ٥٩ .
(٣٦) الأمالي - القالي - الأميرية ببولاق سنة ١٣٢٤ هـ : ٩٧/١ .
(٣٧) الموازنة بين أبي تمام والبحتري - الآمدي - صبيح بمصر : ١١ .
(٣٨) العمدة : ٢٢٧/٢ .
(٣٩) إعجاز القرآن - الباقلاني - تحقيق السيد أحمد صقر - المعارف بمصر سنة ١٩٦٢ : ١١٦ .
(٤٠) سر الفصاحة : ٢٧٣ .
(٤١) السابق : ٢٧٣ ، ٢٧٤ .
(٤٢) الموازنة :٢ .
(٤٣) الكامل : ٣٤٥/٢
(٤٤) الموازنة : ٨ .
(٤٥) السابق : ١٠ .
(٤٦) السابق : ٩ .
(٤٧) العمدة : ٨٣/١ ، ٨٤ .
(٤٨) السابق : ٨٤/١ .
(٤٩) البديع - ابن المعتز - ضمن كتاب (ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان) محمد عبد المنعم خفاجي - المعهد الجديد للطباعة سنة ١٩٥٨ : ٦١٠ ، ٦١١ .
(٥٠) انظر العمدة : ٨٥/١ .
(٥١) الوساطة : ٣٤ .
(٥٢) طبقات الشعراء - ابن المعتز - تحقيق عبد الستار فراج - المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ٨٦ .
(٥٣) الوساطة : ٤٦١ ، ٤٦٢ .
(٥٤) العمدة : ٨٦/١ .
(٥٥) السابق : ١٨٥/٢ .
(٥٦) السابق : ٥٨/١ .
(٥٧) المثل السائر - ابن الأثير - تحقيق د. أحمد الحوفي ، ود. بدوي طبانة - نهضة مصر سنة ١٩٦٠ : ٦٣/٢
(٥٨) نقد الشعر - تحقيق كمال مصطفى - الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٧٩ : ١٤٩ .
(٥٩) العمدة : ١٨٣/٢ .
(٦٠) انظر السابق : ١٨٣/٢ - ١٨٥ .
(٦١) المصدر السابق : ١٨٤/٢ .
(٦٢) الكامل : ٥٠/٢ ، ١١٣ .
(٦٣) أخبار أبي تمام - الصولي - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٢٧ : ٢٤٥ .
(٦٤) الموازنة : ٩٢ .
(٦٥) طبقات الشعراء لابن المعتز : ٢٨٣ .
(٦٦) الموازنة : ١١٤ .
(٦٧) الوساطة : ٤٢٩ .
(٦٨) العمدة : ٤٣/٢ .
(٦٩) انظر طبقات ابن المعتز : ٢١ ، ٤٢ ، ٦٧ ، ٩٠ ، ١٧٢ ، ٢٤٤ ، ٣٢٠ ، ٣٤٢ ، ٣٩١ .
(٧٠) الشعر والشعراء - تحقيق أحمد محمد شاكر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٧ : ٧٥/١ ، ٧٦ .
(٧١) العمدة : ١٥١/١ .
(٧٢) انظر السابق : ١٥٤/١ ، ١٥٥ .
(٧٣) الموازنة : ٢٠١ .
(٧٤) الخصائص - تحقيق محمد علي النجار - عالم الكتب - بيروت سنة ١٩٨٣ : ٣٣٣/١ .
(٧٥) السابق : ٢٦٣/٢ ، ٢٦٤ .
(٧٦) الوساطة : ٤٦٨ .
(٧٧) العمدة : ٢٣٣/٢ - ٢٣٤ .

الحداثة من منظور اصطفائى

محمد فتوح أحمد

١

على الرغم من أنه لا مشاحة - كما يقولون - فى المصطلح ، فإنه لا مناص من الاعتراف بأن بعض المصطلحات قد مارس ضربا من التأثير السلبى فيما وضع له من مفهومات ، بتضليل المقصود حينا ، وبتناقض معطياته حينا آخر ، ثم باختلاف مستويات النظر إليه طبقا لاختلاف الثقافات والبيئات ، وتبعا لتطور إيقاعات الزمان والمكان بصفة عامة .

ولم يخل مصطلح « الحداثة » من بعض هذه الظلال ؛ وهى ظلال ترتبط ارتباطا حميما بالأصول اللغوية للمصطلح ، الذى يرادف فى حده الإيجابى معنى الجدة ، على حين يتعلق حده السلبى بمفهوم المخالفة للقديم ، وكلا الحدين يتضمن قيمة ؛ لأن المرادفة بين الحداثة والجدة تقتضى ممن يتصدى للظاهرة أن ينظر إليها فى كيانها الفذ ، ثم فى سياق مفارقتها لنظيراتها ، « فحين نقرأ أو نتأمل نتاج كاتب جديد - كما يقول ليوتولستوى - تلح على نفوسنا هذه التساؤلات : بم يتميز هذا الأديب عن الآخرين ؟ وما الجديد الذى يحاول أن يقوله لنا ؟ وما الطريقة التى ينظر بها إلى حياتنا التى نعيشها ؟ »[١] ، وبهذه التساؤلات وأمثالها نقتحم عالم الأديب لنبحث عن قسماته المتميزة ، أو صوته الخاص ، الذى قلما نعثر على شبيه له فى حناجر الآخرين .

أما المخالفة بين الحداثة والقدم فتقتضى النظر إلى الظاهرة بما يتجاوز كيانها الفذ إلى ما يعتبرها مجرد حلقة فى سلسلة ؛ مجرد مقيس يرتبط مفهومه بالأصل المقيس عليه ، وتنبع قيمته إيجاباً بحجم ما يحتويه من هذا الأصل ، وسلباً بحجم ما لا يحتويه منه ، وتزداد مسافة السلب كلما ازداد بون المخالفة بين القديم والمحدث ، على أساس أن الأول هو المثال الذى يطمح الأخير إلى أن يحتويه أو أن يتضمن - على الأقل - شطرا منه . ولعل هذا الظل السلبى لمصطلح « الحداثة » لم يكن غائبا عن ابن سلام حين تحدث عن اجتهاد أهل العلم فيما تختلف فيه الرواة ، فكان أن علق على هذا بقوله : « ولا يُقْنِع الناس مع ذلك إلا الرواية عمن تقدم »[٢] ؛ وهو تعليق يُضفى على « الرواية » (أو القديم) قيمة لا تدانيها قيمة « القول بالرأى » (أو المحدث) ، حتى ولو لم تخل الأولى من تضارب أو هوى يفقدانها ما يفترض أن تتمتع به من ثقة ومصداقية . وفى هذه الدائرة نفسها من الظلال السلبية للحداثة تدور مقولة أبى عمرو ابن العلاء : « لقد كثر هذا المحدث وحسن ، حتى لقد هممت بروايته »[٣] ؛ فعلى الرغم من استئثار المحدث بسمتين حاسمتين فى مجال الترجيح العلمى : هما الكثرة والحسن ، فإن هاتين السمتين لم تشفعا له فى أن يُروى ، أو - بعبارة أخرى - أن يصبح له حق معادل لحق القديم ، وظلت هذه المعادلة مجرد نية منوطة بالترقى أو الاعتزام المفهومين من أداة الغاية (حتى) مرة ، ومن مدخولها (هَمَّ) مرة أخرى ، الذى قد يعنى العزم على الفعل بقدر ما قد يعنى النكال عن القيام به .

ولم تكن المشكلة بطبيعة الحال مُصْطَلَحية فحسب ؛ ذلك أن هذه النسبية فى علاقة المحدث بالقديم لم تلبث أن طرحت نفسها طرحا آخر ، هو ما نعنيه « بالاصطفائية » على المستويين النظرى والإبداعى ؛ اصطفائية بمحاولة تسويغ المُحْدَث وابتغاء العذر له ، وكأنه مما يعتذر عنه ، أو بمحاولة تهجينه والتماس أوجه القربى بينه وبين القديم ؛ أو بجعل الحداثة رافدا موازيا للتراث ، تقاسمه فى تشكيل البنية المفكرة أو المبدعة ، مع أن

التوازى يفترض التغاير والمباينة . وهذا ما يوحى بأن دعاة هذه المحاولة الاصطفائية فى التوازن بين المحدث والموروث ، يقطعون فى التغريب بينهما بقدر ما يحاولون من تقريب .

وتجلّيات هذه النزعة الاصطفائية فى تعليق المحدث بالقديم تكشف عن نفسها على المستوى النظرى مثلما تكشفه على المستوى الإبداعى ، وتتراءى عبر الفكر الأدبى المعاصر ، مثلما تراءت من خلال مذخور الأدب العربى فى أطواره التاريخية . وربما كان من أسبق نماذجها - على المستوى النقدى - موقف ابن قتيبة ، وهو موقف لا يخلو من الاضطراب ، إن لم نقل إنه واضح التناقض . فهو من الوجهة العملية لا يعوّل فى اختياره للشعراء إلا على « من يقع الاحتجاج بأشعارهم »[٤] ، فيوهم بموقفه هذا أنه يرفض المحدث لأنه لا يقع الاحتجاج به ؛ ولكنه لا يلبث أن يطرح - من الناحية النظرية - منهجاً فى البصر الشعرى شديد القصد ، واضح النصفة : « . . . ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين . . . »[٥] ، وهذه طريقة فى البصر لا يعيبها شطط ، وإن كانت بينة التعارض مع مقياسه فى الاختيار لمن يحتج بهم . وعلى الرغم من ذلك دعنا نمضى معه فيما التمسه من تفسير لهذه العدالة بين الفريقين ؛ « فلم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خصّ به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده فى كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً فى عصره ، وكل شريف خارجيًّا فى أوله . . . »[٦] . فصدر هذه المقولة يجعل من التسوية بين القديم والمحدث نتيجة لاستواء الأزمنة والبيئات فى ذاتها ، فلكل زمن علمه وشعره وبلاغته ؛ وهذا بدوره يقتضى أن يكون لكل من هذه الأقانيم طريقته فى النظر إلى عصره ، ووسائله فى التعبير عن روح هذا العصر ؛ فالمبدع لا يتخذ - ولا ينبغى له أن يتخذ - موقفاً سلبياً من ظواهر عصره ، ولا يعكس - كذلك - هذه الظواهر كما تعكس المرآة ما يقع على صفحتها ، بل هو بمثابة الحارس على قيم هذا العصر ، الساعى فى الوقت نفسه إلى تطويرها . وهكذا يكون الأديب الأصيل قيّماً على زمنه بقدر ما هو متمرد عليه .

بيد أن هذه المعطيات التى طالعناها فى صدر المقولة المذكورة ، لم تستطع أن تحجب ما فى عَجُزها من شبهة الاعتذار عن حداثة المحدث ؛ فهو لا يستمد مشروعيته من أنه ابن عصره ، ولا من كونه يعبر عن هذا العصر بطريقته الخاصة ، فهو « عالم » و « شاعر » و « بليغ » بالمفهوم المعاصر لمصادر هذه الصفات ، بل من كونه - فى المقام الأول - سيأتى عليه زمان يكون فيه قديماً ، فهو مشروع قديم ، أو قل إنه قديم بالقوة وإن كان محدثاً بالفعل .

ولو كان ابن قتيبة منطقيا مع نفسه لرأى أن « شرف الخارجى » ليس منوطا بآخره فحسب ، وليس مرهوناً بوقوعه فى حيّز القديم فقط ، وأن حق حاضره عليه ليس بأقل من حق ماضيه ، وأن ما يعتبر خروجاً هو ضرب من « صدع النظام » تمارسه الذات المبدعة لتحل محله نظاماً آخر ، بغية تجديد شباب اللغة الأدبية وبعث الحياة فيما شاخ من أعرافها ؛ بل إن ما يعد من مظاهر الخروج - أحياناً - هو بعض تجلّيات الحوار الدائم بين اللغة الأدبية واللغة العامة ، حين تقوم أولاهما باستخدام العناصر اللغوية نفسها ، ولكن لتبْنى منها أنظمة جديدة ، فتضيف بذلك إلى الأعراف اللغوية ، حيث يُظن أنها تتخطاها[٧] .

لا عجب - من ثمة - أن نرى من حدثنا منذ قليل عن « العدل بين المتقدم والمتأخر » وقد اهتزت كفتا الميزان فى يده فإذا به يُلزم متأخر الشعراء بأن لا يسير إلا على مذهب سلفه ، وأن لا ينظر إلا بعينه : « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيّد البنيان ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ؛ أو يرحل على حمار أو بغل فيصفهما ؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ؛ أو يرد على المياه العِذاب الجوارى ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ؛ أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار »[٨] . وهذا هو ما يمكن تسميته باصطفائية المواقف ؛ فحين كان المقام مقام حديث عن منهج الاختيار ، وهو إطار عام ، حاول ابن قتيبة البرهنة على أصالته فى هذا المنهج ، حين نفى تقليده لغيره فى جزئيات هذا الاختيار أولاً ، ثم بإثبات عدالته فى النظر إلى المتقدمين والمتأخرين ثانياً ، وكأنه كان يضع عينه على أولئك الذين يستحسنون ويستقبحون لمجرد التفاوت الزمنى ؛ وكأنه - أيضاً - يحاول بهذه المصادرة أن يبرهن على اختلافه عنهم ومباينته لهم . ولكنه عند أول تجربة لهذا المنهج ، وحين كان المقام مقام حديث عن بنية المقدمة فى القصيدة العربية ، نراه يصطفى من بين الاحتمالات المطروحة أكثرها معيارية ، وأوفرها إلزاماً للمحدث بالقديم ، ليس فى تدرج خطوات المقدمة من البكاء على الأطلال إلى رصد الرحلة إلى وصف أداتها فحسب ، بل فى مضمون هذه الخطوات ، حتى فى نمط الأثر الذى يبكيه الشاعر ، ونوع الماء الذى يرده !!

٢

ثم لم تلبث هذه النزعة الاصطفائية التى تجلت فى تضاعيف المقدمات النظرية للسِّفرين الكبيرين : « طبقات فحول الشعراء » ، و « الشعر والشعراء » ، أن تجلت مرة أخرى عَبْر الممارسات التطبيقية ، وبخاصة فى كتب الموازنات والوساطة ؛ « فالشعر المطبوع » - فيما يرى أبو القاسم الآمدى - « هو ما لم يفارق عمود الشعر » ، وكلاهما (الطبع الشعرى ، عمود الشعر)مطابق « لمذهب الأوائل » ؛ أما « التكلف »

و « الصنعة » و الاستكراه » فلوازم « لمفارقة عمود الشعر » . وهذه المفارقة - بدورها - « تعنى الحداثة » ، أو ما يسميه « بالمعانى المولّدة » ، ومن ثم كان شعر البحترى مختلفاً - بالإيجاب - عن شعر أبى تمام ؛ فهو شعر « الطبع » والالتزام « بعمود الشعر » ، أو هو «مذهب الأوائل» ؛ على حين أن شعر صاحبه «لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم»[٩] .

وإذا كانت جملة الأوصاف التى ميز بها الآمدى بين القديم والحديث فى عمومها أوصافا فارقة ، فإنها لا تلبث أن تكتسب نبرة قيمية حين يرادف بين «المولد» و «البديع» ، ثم بين «البديع» و «إفساد الشعر» : « . . . تتبع مسلم بن الوليد هذه الأنواع واعتدّها ووشح شعره بها ووضعها فى موضعها ، ثم لم يسلم مع ذلك من الطعن ، حتى قيل إنه أول من أفسد الشعر . . . ثم اتبعه أبو تمام واستحسن مذهبه . . . فسد شعره ، وذهبت طلاوته . . . »[١٠] . ويعنى هذا أن ذلك « المحدث » بتعبيرنا ، أو هذا « البديع » بتعبيرهم ، فاسد مُفسِد فى الوقت ذاته ؛ لأن أثره لم يقتصر على صاحبه ، بل تعداه إلى حيث أصبح «اتباعا» أو «مذهبا» يتحراه «مسلم» ، ثم «أبو تمام» و «ابن المعتز» ومن لفّ لفّهما من الشعراء .

وحتى فى حالة هذا الحكم القيمى الصريح نرى النظرة الاصطفائية تعود فتلتمس القرابة بين هذا المحدث وقديمه ، أو - على الأقل - تعود فتلحق الحسن من هذا المحدث بأصوله من القديم ، وكأن كل ما فى هذا المحدث من آيات الحسن - إن صح أن فيه حسنا - نابع من القديم فى البدء ، ومردود إليه فى المآل ، ومحسوب له فى كلتا الحالتين . فبشار وأبو نواس ومسلم ابن الوليد «لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم ، فعرف فى زمانهم ، ثم إن الطائى (أبو تمام) تفرغ له وأكثر منه ، وأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض ، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف» . فما يعتبر من تجليات الحداثة مسبوق فى أصله ، أما هوامشه وفروعه وامتداداته فتلك من باب «الإفراط» تارة ، ومن قبيل «الإسراف» تارة أخرى ، وتلك - فى اعتقادنا - أبرز ملامح الاصطفائية ؛ لأنها فى حرصها على المرادفة بين القديم والحسن ، وبين المحدث والفاسد ، تحاول أن تحمل على القديم ما فى المحدث من عناصر الجمال ، مثلما تحاول أن تجعل فى المحدث بضعة من القديم تهبه بعض القيمة ، وتمنحه مشروعية البقاء ، ما دام قد كثر ، وما دام قد حسن بعضه ، فيما يقول الآمدى .

فى مقابل هذا التيار الغالب كانت ترتفع بين الحين والآخر أصوات على درجة عالية من النضج والتجرد ، وبخاصة تلك الأصوات التى شهدها القرن الرابع الهجرى ، وبوجه أخص ما نقرؤه فى تراث القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى . صحيح أنه لا يلغى القديم لحساب المحدث ، ولكن هذا الإلغاء لم يكن يوما مطلوبا ولا مرغوبا ، وصحيح أيضا أنه لا يتعصب للمحدث فى مواجهة القديم قسيما يعدله ويوازيه فى الوثوق والحجّية ، ولكن من قال إن التعصب هو الوسيلة فى جلاء إشكالات إبداعية هى بطبيعتها أبعد ما تكون عن مظنة التحامل وشبهة الهوى ؟ إن الجرجانى يبدأ بالاحتراس من هذه المظنة ، وكأنه يتحسس مدى صوته الواهى فى مقابل تيار الأصوات الصاخبة على الحداثة والمحدثين : «ليس يجب إذا رأيتنى أمدح محدثا أو أذكر محاسن حضرىّ أن تظن بى الانحراف عن متقدم ، أو تنسبنى إلى الغض من بدوى ، بل يجب أن تنظر مغزاى فيه ، وأن تكشف عن مقصدى منه . . . »[١٢] .

والقاضى الجرجانى يدخل عنصرا جديدا فى القضية ، يتمثل فيمن يدعوهم «بحفّاظ اللغة وجلّة الرواة» ؛ فهم الذين أفضوا باضطراب مواقفهم إلى اضطراب مسالك الآخرين تجاه الحداثة والمحدثين ، و «إن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده ، ويعجب منه ويختاره ، فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذب نفسه ، ونقض قوله ، ورأى تلك الغضاضة أهون محملا ، وأقل مرزأة ، من تسليم فضيلة لمحدث ، والإقرار بالإحسان لمولد . . . »[١٣] . هذا على حين أن هذا المولد ربما كان - من منظور الجرجانى - أولى بالاعتذار ، إن لم يكن أحق بالإكبار ، لأنه بين حدّين للمعاناة ، أهْوَنهما ضيق مجال القول أمامه بسبق الأقدمين إلى مبتكرات المعانى ورائعات الخواطر ، وأشقهما الاتهام بالسرقة أو الإغارة ، وبينهما ما شئتَ من رميه بالتكلف إن وشح كلامه بشىء من البديع ، أو حلاّه ببعض الاستعارة ، «فإحسانه يُتأوّل ، وعيوبه تُتَمحّل ، وزلته تتضاعف ، وعذره يُكذّب . . »[١٤] .

ومع ذلك يظل المحدث لدى الجرجانى . كما كان لدى سابقيه ، غير قائم بنفسه ، وإنما هو قائم بالقديم ويرفد منه ؛ إذ لابد لكل مبدع من ثقافة ، وثقافته إن كانت ترتبط موضوعيا بالعصر ، فإنها ترتبط ذرائعيا بالماضى ؛ نعنى أنه إذا كان حارسا على عصره ، ومعبرا عنه ، فإنما يعبر عنه بمدد من القديم ووسائله ، ومن ثم تكون المفارقة الملحوظة بين الغايات والوسائل : « لست أفاضل فى هذه القضية - كما يقول القاضى - بين القديم والمحدث ، والجاهلى والمخضرم ، والأعرابى والمولد ، إلا أننى أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر ، فإذا استكشفتَ عن هذه الحالة وجدتَ سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكى لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وملاك الرواية الحفظ»[١٥] . هذا على الرغم من أن القاضى يصرح بعد ذلك بما يشى بأن الحداثة ليست واقعة تاريخية فحسب ، بمعنى أنها لاتقتصر على وصف الأحدث زمنا ، بل تتجاوز ذلك إلى حيث تكون حداثة فى الحس الحضارى ، وحداثة فى الرؤية الفنية ، وهما معنيان فى الحداثة يقتضيان نوعا من التطور - أو التغير - فى المتن الشعرى ، ومن ثم تكون أدوات المحدث

التعبيرية مفارقة - إلى حدّ ما - لأدوات القديم ، وليست هذه - بالطبع - دعوة إلى نبذ كثرة الحفظ لروائع التراث باعتبار الحفظ ملاكا للرواية ، بل هى - عند التحقيق - إيماءة إلى أن ما يحتاجه المحدث من وسائل يتخطى ما كان يحتاجه القديم ، وأن أولها مدعو إلى أن يمارس ضربا من التحرى والانتقاء فيما يعيه عن سلفه ، ثم فيما يستغله من هذا الذى وعاه ، بحيث تتحقق المواءمة بين الوسيلة والمجال ، أو بين الموروث وروح العصر .

والحداثة من منظور فنى ، بحسب طرح القاضى الجرجانى ، تفضى إلى جملة من النتائج ليس أقلها تخطى المعيار الزمنى المحض . ويعنى هذا أنه يمكن للحداثة أن تميز شاعرا متقدما ، كما يمكن «للقِدَم» أن يسم شاعرا متأخرا . وبغض النظر عن مصداقية هذا الفرض من الناحية العملية ، فإنه - طبقا لفهم القاضى - ممكن تماما من الناحية النظرية . والحداثة من هذا المنظور لا تتم عبر مستوى واحد ، كمستوى الاحتجاج الذى التزمه ابن قتيبة ، أو مستوى البديع الذى أشار إليه صاحب الموازنة ، مثلما أشار إليه ابن المعتز فى مقام الحديث عن مفارقة القديم ، بل إنها - فوق هذا وذاك - تتم على مستوى الصواب والخطأ ؛ الصحة واللحن ؛ القوة والفصاحة ، أو الركاكة والعجمة ؛ ثم على مستوى المعجم الشعرى الذى خلعت عليه الحداثة من مظاهر «الرقة» و «اللطف» - بمصطلحاتهم - ما يتجافى مع «الكزازة» و «التوعّر» اللذين وسما فن القول فى القديم : «لما كثرت الحواضر ، ونزعت البوادى إلى القرى ، وفشا التأدب والتظرف ، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شىء ذى أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها . . . وتجاوزوا الحد فى طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن ، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة ، وأعانهم على ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع الأخلاق . . . واحتذوا بشعرهم هذا المثال ، وترققوا ما أمكن ، وكَسَوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول (يعنى القديم) يتبين فيها اللين ، فيظن ضعفا ، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا ، وصار ما تخيّلته ضعفا رشاقة ولطفا »[١٦] . وكأننا من مفهوم «القاضى» بإزاء زاويتى نظر تختلفان فى طبيعتها كما تختلفان فيما تكشفان عنه من نتائج ؛ إحداهما شرطية يقاس فيها المحدث «بذلك الكلام الأول» ، ويقع فى حيزه ، بحيث تتناسب قيمته - طردا وعكسا - مع قدر اقترابه من - أو ابتعاده عن - «المثال» المقيس عليه . وهذه زاوية اصطفائية ؛ لأنها حين تعترف بحداثة المحدث تستدرك عليه بوضعه فى دائرة تلك العلاقة النسبية بالقديم . أما الزاوية الأخرى فإفرادية ، يستقل فيها المحدث بنفسه ، وهو إذْ يأخذ من القديم يتمثل ما يأخذه بحيث يصبح بضعة من تصوره للحاضر ، وبحيث تكون أدواته فى تشكيل هذا التصور مقيسة بموضوعها ، قبل أن تكون مقيسة بحجم الارتباط الشرطى الآنف الذكر . وحينذاك يعود ما ظُنّ لينا «صفاء ورونقا» ، والذى خيّل ضعفاً يضحى «رشاقة ولطفا» ، وما هو فى الحالتين إلا اختلاجة الطبع الحضرىّ الذى كان يشكل واحدا من أهم أقانيم الحداثة فى ذلك الحين .

٣

وليس من قبيل القفز فوق هضاب التاريخ أن نقارن بين أصول هذه النزعة الاصطفائية فى تلك الحقبة المبكرة ، وفروعها كما تتجلى عبر فترة الإحياء وما تلاها ؛ فالحق أن العلاقة بين الطرفين علاقة عضوية حميمة ؛ وهى تكشف عن طريقة فى فهم الحداثة تحاول التوفيق بين المتناقضات بالجمع بينها ، وتحرص على إرضاء جميع الاتجاهات بدمجها على صعيد واحد . وليس غريبا فى هذا المقام أن نتذكر تلك المواجهة العريقة بين القديم والجديد غداة فترة الإحياء ، وكيف كانت الرغبة فى إحياء التراث العربى مع الحرص على تقاليده الفكرية والتعبيرية تُقابَل بمحاولة الاتجاه إلى الآداب الأوروبية ، بغية الإفادة منها واستيعاب تجاربها فى التطور ؛ ثم الدور الكبير الذى أسهم به جيل الرواد - جيل طه حسين وهيكل والعقاد والمازنى والأخوين تيمور وتوفيق الحكيم - فى توجيه هذا التفاعل - ولا نقول : الصراع - والوصول به إلى صيغة توفّق بين استلهام التراث والتطلع إلى مصادر الثقافة الأوروبية .

والاصطفائية هنا ليست فقط فى التماس صيغة حديثة هى حاصل جمع الطرفين ، بل فى استدعاء هؤلاء الرواد جميعا على صعيد واحد ، هو صعيد التجديد ، أو ما أطلق عليه فى الاستشراق الأوربى مصطلح «المودرنيزم Modernism» . وقد كان المستشرق الإنجليزى «جب» أول من أطلق تلك التسمية على هذا الرعيل من الرواد [١٧]. وربما كان ذلك تحت تأثير شيوع هذا المصطلح فى الآداب الأوروبية . ولكنها تسمية لم تكن دقيقة على كل حال ، فضلا عن أنها أسهمت فى تكريس ظاهرة «الاصطفائية» بشكل واضح ؛ فلم يكن هذا الرعيل مدرسة أدبية أو فكرية موحدة الأصول والمتجه ، بل كانت - بالأحرى - مجموعات تنوعت مصادر ثقافتها وطبائع أفرادها وأنماط اهتمامهم ؛ وبعضهم كان يمتاح من معين الثقافة الفرنسية ، وآخرون كانوا يعوّلون على الرافد الإنجليزى ، ومنهم من وجّه جهده إلى تأصيل النظرية النقدية ، كما أن منهم من عنى بالإبداع فكان أكثر اتكاء على الشعر أو القصة أو المسرحية ، بل إن شريحة واحدة من هذا الرعيل ، وهى شريحة الديوانيين ، تمضى فى إثبات موسوعيتها إلى حد يؤكد ما صادرنا به من تجليات النزعة الاصطفائية ، ولكنها - فى هذه المرة - اصطفائية الروافد الثقافية ؛ فهى - بتعبير العقّاد - «مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر ؛

وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين»[١٨] .

ومع اصطفائية الروافد الثقافية تتوازى اصطفائية العناصر المكوِّنة لمفهوم الحداثة (أو النهضة) فيما يرى العقاد ؛ فهو فى تحديد مذهبه يجمع بين أعمدة ثلاثة لا يقوم أحدها مقام الآخر : الإنسانية فى ترجمة العمل الأدبى عن طبع الإنسان خالصا من تقاليد الصنعة ، وتعبيره عن الوجدان البشرى المشترك ؛ والمصرية من حيث إن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ؛ والعربية من حيث إن لغته هى العربية . وهذه العناصر الثلاثة متكاملة هى التى تجعل من هذا المذهب «أتم نهضة» ظهرت فى لغة العرب ، أو لنقل إنها تجعل منه - فى رأى صاحبه - أفضل تحقيق لحداثة الحديث ؛ «إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعمِّ مظاهره إلا عربيا بحتا ، يدير بصره إلى عصر الجاهلية . .»[١٩] . فإذا أردنا تبسيط هذه المقولة افترضنا أن العقاد أراد أن يوازن العربية بالمصرية ، وأن يوازن الجاهلية بالإنسانية ، وأن يشكل من هذه الدعائم المصطفاة - بالعدل - من الموروث والمعاصر هيكل مذهبه الذى يعده «حدا بين عهدين» ، ثانيهما - على وجه التحقيق - أحدثهما .

والاصطفائية ملمح جيل أو جماعة أكثر مما هى سمة فرد ؛ ومع ذلك فإنك تلحظها فى حالة ازدواج المصادر الثقافية للمفكر أو المبدع أكثر مما تلحظها فى حالة تفرد المصدر الثقافى أو غلبته . ومن ثم لا ندهش حين نرى ضمور هذا الطابع الاصطفائى لدى شاعر كخليل مطران ؛ لأن مطران - فيما يرى العقاد بخاصة - كان فى حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد ، ولم يكن محتاجا إلى جهد لاتباع مناهج الأدب الحديثة ؛ إذ درج على الدراسة الأوروبية ، ولم يَفرِض عليه الماضى الموروث أن يصل إلى درجة التشبع المطلق بالآداب العربية ؛ فعناؤه حين يمضى فى طريق التجديد عناء من يسبح مع التيار ؛ أما عناء النموذج الأخير فعناء مضاعف ؛ لأنه عناء من يسبح ضد التيار[٢٠] .

هذا على حين نرى رائدا آخر من ذلك الرعيل الأول ، هو طه حسين ، لا يقع بعيدا عما وقع عليه العقاد حين مزج بين المصرية والعربية والإنسانية ؛ فطه حسين يوظِّف العناصر نفسها - تقريبا - فى جِلاء حداثة الأدب المصرى وتحديدها ، وإن اختلف عن صاحبه فى أمرين : أولهما استبداله العنصر «الأجنبى» بالإنسانية التى ألح عليها العقاد ؛ وهو استبدال بين عنصرين لا يختلفان فى المساحة وإن اختلفا فى الطبيعة ؛ لأن كلا من الإنسانية والأجنبية يعنى رحابة الإطار الذى يتحرك فى مداره العمل الأدبى ؛ هذا على حين تختص «الإنسانية» بتحديد نمط الدلالة التى يحملها هذا العمل ، وتختص الأجنبية بإيحاء جغرافى ينبع من موقع «مصر» فى حوض البحر الأبيض المتوسط . وهو إيحاء نبّه طه حسين إلى أهميته حين أشار إلى قيمة هذا العنصر الأجنبى الذى أثر فى الحياة المصرية دائما ، والذى سيؤثر فيها دائما ، والذى لا سبيل لمصر إلى أن تخلص منه ، ولا خير لها فى أن تخلص منه ، لأن طبيعتها الجغرافية تقتضيه ، وهو هذا الذى يأتيها من اتصالها بالأمم المتحضرة فى الشرق والغرب[٢١] .

أما الأمر الثانى الذى جعل منه طه حسين قيدا شرطيا لهذه الكوكبة من العناصر المكوّنة للروح المصرى الذى ينبغى أن تقوم عليه حداثة «الأدب» الحديث ، فهو التوازن الدقيق بين الثقافة الأوروبية والثقافية القومية : «أخوف ما أخافه أن تلهينا الثقافة الأوروبية عن الثقافة المصرية والعربية ، وكل شىء يغرينا بها ويغريها بنا . . . ولكن من الحق علينا ألا نفنى أنفسنا فيها»[٢٢] ، والامتداد بهذا التوازن بين الثقافتين إلى حيث يصبح توازنا بين روافد الثقافة الأوروبية ذاتها ؛ فلا نقع أسرى نظرة أحادية الجانب ، ولا نغرم بنمط ثقافى على حساب آخر ، «ولا نؤثر ثقافة أوروبية على ثقافة أوروبية» ؛ لأن ذلك يجعل الروح المصرى الناشىء وجها لوجه أمام روح أوروبى أقوى منه وأشد بأسا ، فيوشك أن يخضع له ويفنى فيه»[٢٣] . وتفسير الدعوة إلى تنوع المصادر الثقافية على هذا النحو ، بالحرص على شخصية الثقافة القومية ، والخشية من اندياحها عبر قبضة ثقافية واحدة ، هو تفسير معقول إلى أبعد حد ، ولكنه ينبغى أن يفهم فى ضوء الملابسات التاريخية التى كتب فى ظلها هذا الكلام ؛ فقد كتب فى شطر الثلاثينيات الأول ، غداة ظهور مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم ، وفى ذيول التعليق عليها ، وكان الصراع بين الثقافتين الإنجليزية والفرنسية على أشده ، وكان الحوار بين ممثليها يختبىء أحيانا خلف أقنعة من الحيدة والتجرد ، وكان الهوى الرسمى آنذاك مع تكريس الثقافة الإنجليزية ، ومن ثم كانت الدعوة إلى تعدد الروافد الثقافية تعنى - أحيانا ، وبرغم عموميتها - الحثّ على التسوية بين حظ كل من الثقافتين الإنجليزية والفرنسية فى الهيمنة والسيادة والانتشار عبر المؤسسات التعليمية والإعلامية .

٤

وتتوازى مع اصطفائية النظر اصطفائية التطبيق ؛ ومع اصطفائية الأصول اصطفائية المناهج الإبداعية ؛ ومع اصطفائية الروافد الثقافية اصطفائية الفنان الخالق فيما ينتقيه أو يؤلف بينه من المذاهب الأدبية التى يحتذيها أو يتأثر بها ؛ ففى الوقت الذى شغل فيه العقاد باصطفاء أقانيم « مذهبه » ، وشغل طه حسين بالتأليف بين عناصر الروح « الذى سيطبع أدبنا المصرى الحديث » ، كان توفيق الحكيم يعانى تجربة « التزامن » فى تطبيق المذاهب الأدبية ، باعتبار هذا « التزامن » تعويضا عما كان يظنه قصورا أو تخلّفا فى مسيرة الأدب القومى مقارنة بمسيرة الآداب العالمية .

وإيضاح ذلك أن غالبية حملة الأقلام فى البلاد الأقل تطورا تهفو بطبيعتها إلى تغذية ثقافتها القومية بثقافات البلاد الأكثر

تطورا ، محققة بذلك نوعا من الانتماء الروحى . وهى فى ترسمها لخطوات التطور التى قطعتها الآداب الأجنبية تتجاوز - بدافع من الرغبة فى سرعة الوصول - تلك القوانين الموضوعية التى خضعت لها تلك الآداب الأجنبية فى تطورها . لقد كانت الواقعية الأوروبية - على سبيل المثال - مسبوقة بالرومانتيكية ، فكانت - من ناحية - رفضا لبعض ما فى الرومانتيكية من قيم فكرية وجمالية ، ولكنها - من ناحية أخرى - أفادت من إيجابيات المذهب الرومانتيكى واستثمرتها إلى أبعد حدّ . ولولا هذا التعاقب ، أو هذه الوراثة المذهبية ، لاختلف مسار الآداب الأوروبية عما أصبح عليه اختلافا كبيرا .

هنا يبدو كأنّ الأدب المصرى قد تعجّل قطع مسافة التطور التى مرت بها الآداب الأوروبية ؛ إذ ما كاد يخطو بضع خطوات على طريق الرومانتيكية بمعناها الحديث ، حتى وجد الظروف مهيأة لكى يضيف إلى الرومانتيكية مؤثرا جديدا ، هو الاتجاه الواقعى الذى كان قد استقر حينذاك مذهبا أدبيا تمارسه كل الألسنة الأوروبية الحية . ولعل فى هذه الحقيقة ما يفسر اختلاط بدايات الواقعية فى أدبنا الحديث بأمشاج من التراث تارة ، وبأمشاج من النزعة الرومنتيكية تارة ثانية . لقد بدت تباشير الواقعية آنذاك وكأنها - من ناحية - تحديث للتراث[٢٤] ، واستمرار نسبى - من ناحية أخرى - للرومانتيكية التى لم تكد تبلغ مرحلة الصّبا حتى عاجلتها الشيخوخة[٢٥] .

إلى هذا « التزامن » - أو الاصطفائية - فى نشأة الاتجاهات الحديثة فى أدبنا وتطورها أشار توفيق الحكيم أكثر من مرة ؛ فقد ألمح إلى هذه الحقيقة فى « زهرة العمر » حين قال : «هذه الحرب الكبرى قد جاءت فى الفنون والآداب بهذه الثورة التى يسمونها المودرنيزم ، فكان لزاما علىَّ أن أتأثر بها ، ولكنى - فى الوقت ذاته - شرقىّ جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها ؛ فأنا موزّع الآن كما ترى بين « الكلاسيك » و « المودرن » ، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين : فليسقط « القديم » ؛ لأن هذا القديم أيضا جديد علىّ ، فأنا مع أولئك وهؤلاء»[٢٦] . ثم عاد إلى تأكيدها بعد فترة ، حين أشار فى مقدمة مسرحيته « ياطالع الشجرة » إلى دواعى النهضة « التى تقضى بأن تكون كل أنواع الفن (يعنى اتجاهاته) فى المسرح وغيره ممثلة لدينا ، وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ، حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير . . »[٢٧] . فالعودة إلى طرح فكرة تعايُش المذاهب الأدبية فى نتاج الجيل الواحد ، بل فى نتاج الأديب الواحد ، على الرغم من المسافة الزمنية الفاصلة بين « زهرة العمر » و « ياطالع الشجرة » ، تعنى إلحاح هذا الخاطر على صاحبه إلى حدّ يجاوز دوْر البادرة العَجْلى أو اللمحة العابرة ، وتعنى أيضا أن ظاهرة « التجريب » الملحوظة فى إبداع الحكيم ، بين الرمزية الذهنية ، والواقعية الفكرية ، والعَبَثيّة absurd ، إنما تمتد بأصولها إلى ذلك النحو من النظر الاصطفائى ، ولا تُفَسَّر - فقط - على أنها محض تجليات لحياة الكاتب النفسية ؛ إذ لا يمكنُ الاحتكام إلى الحياة النفسية وحدها فى تفسير نزعة تجريبية بهذا القدر من التنوع والوضوح[٢٨] .

ولسنا فى مقام مقاضاة القديم حتى نحتاج إلى الاعتذار عن هذا المنظور الاصطفائى فى طرح ظاهرة الحداثة ؛ فما قصدْنا إلاّ إلى تشخيص هذا المنظور وجلاء بعض انعكاساته النظرية والتطبيقية ؛ لأنه مازال - حتى الآن - يمارس دوره فى تخريج بعض أجنّة الحداثة ، عن طريق تهجينها بالقديم ، أو محاولة إثبات شرعيتها بتقريب مكانها منه . وأقرب نماذج ذلك ما لم نفتأ نسمعه ونقرؤه لبعض الأقلام فى تسويغ « الحداثة الشعرية » ؛ وهو تسويغ كان بحسبه الإلماح إلى تغير المناخ الاجتماعى والثقافى ، وتطور وظيفة العمل الشعرى ، وطبيعة الإيقاع فى الكلمة الشعرية المقروءة ، والاتكاء على صلتها بالمتلقى - الفرد أكثر من المتلقى - الجماعة ، وفى هذا أو بعضه الكفاية ؛ لأن الحداثة تستمد مقوماتها من داخلها ، ومن منطقها الخاص فى التعامل مع لحظتها الحضارية . ولكننا رأينا من يدفعون الحرج - فيما لا حرج فيه - بالنصّ على أن دعوة الشعر الحديث ليست دعوة لنبذ الأبحر الشطرية ، « وإنما كان كل ما ترمى إليه أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم »[٢٩] ، وفى هذا ما يُقْنع « بحُسْن النيّة » تجاه الأبحر الشطرية ، أو لِنَقُلْ تجاه القديم ، لولا أن شدة الحرص على التأصيل لا تلبث أن تكتسى بهذا الرداء الاصطفائى المعهود ، حين تجعل من هذا الأسلوب الجديد « مجرد احتمال من احتمالات الأسلوب القديم » ؛ مجرد « خيار عروضى » من بين الخيارات الكثيرة التى يهيئها العروض الخليلى ، لأنه لاحظ ما تعمد اليه الأذن العربية من اجتزاء البحور وشطرها ونهكها ، فلم يزد على أن جمع بين هذه الرُّخص معا فى قصيدة واحدة مع التزام بقية القواعد العروضية[٣٠] .

مثل هذا التفسير نسمعه ونقرؤه أحيانا لهذا الفريق من دعاة الاصطفائية الجديدة ؛ وهم ينسون به أن البيت فى القصيدة الحديثة قد يقتصر على تفعيلة واحدة فيكون أقل من المنهوك ، وقد يربو على العدد التقليدى للتفعيلات فيصبح أكثر من تامّ ؛ وينسون أيضا أن تقليص الحداثة الشعرية إلى حيث تغدو مجرد ترخص عروضى هو غبن للشعر الحديث جملة ، وتحريف لما تطرحه الحداثة من قيم تصويرية وجمالية ، وما يدفع إلى هذا أو ذاك سوى الحرص على إثبات مشروعية الحديث بالقديم ، ببيان موقع الأول من الثانى ، ونسبته إليه ، وإناطته به إناطة الفرع بالأصل .

ولسنا ندرى ماذا كان يمكن أن يكون لو استقام النظر إلى المحدث - فكرا وإبداعا - من حيث هو ، وبمنطقه الخاص ، دون مجرد الاحتكام إلى هذا المستوى المعيارى فى التأتّى والمعالجة ؛

ولكننا نزعم أن ذلك كان كفيلا بتوقّي بعض مواطن الخلاف ، إن لم نقل مواطن الصدام . وليس منا إلا من فكر - بشكل أو بآخر - فى قضية الاحتجاج بشعر « المولّدين » أو « المحدثين » ؛ وهى قضية لم تكن لتوجد لولا ذلك المنظور الاصطفائى ؛ ثم هى قضية تفترض ضرباً من الفصام بين مستويين : مستوى الجمال ومستوى الصحة . فعلى مستوى الجمال نحن شَدِيدُو الإعجاب بشعر المتنبى من قَبْل ، وبشعر شوقى من بعد ، ثم نحن نعبر عن هذا الإعجاب بطريقة عملية ، فندرس إبداعهما للناشئة والشادين بوصفه « مثالا » يتذوقونه أوّلا ، وقد يعملون على محاكاته ثانيا . حتى إذا كان الحديث عن مستوى الصحة ، وجاء دور الاستشهاد لظاهرة من ظواهر اللغة ، أنكرنا ما كنا نعجب به ، أو - على الأقل - عطّلنا أثر هذا الإعجاب فلم نحتجّ به بدعوى الحداثة أو التوليد .

ولهذا الموقف الأخير ذيوله ؛ لأن ذلك النمط من المعالجة يتناول اللغة الشعرية كما لو كانت سكونية جامدة ، ومن ثم يقوم بتثبيتها داخل إطار زمانى ومكانى لا يعروه اهتزاز واضطراب ، مهما اختلفت العصور والبيئات . فإذا حدث هذا الاهتزاز فى حدود القديم فهو ضرورة ؛ وإذا كان على يد المحدث فهو خروج ؛ على حين أن الأمر فى الحالتين أعمق من أن يكون مجرد خروج أو ضرورة ؛ لأن اللغة الشعرية لغة شديدة الخصوصية ، وهى تتميز بالتكثيف الشديد فى انتقاء المواد وتنظيمها ، وإذْ يبدو كأنها تُخِلّ بعرف لغوى فما ذاك إلاّ لتُحِلّ محلّه عرفا آخر ، فتضيف بذلك إلى اللغة العامة حيث يظن أنها تتجاوزها ، وترفض منطق التثبيت حيث يعتقد أنها قد استكانت له ، وفى الحالتين تجلو بسلوكها خصائص الحركة والتفاعل والتطور ، بوصفها من أبرز ملامح الظاهرة اللغوية .

هوامش وتعليقات :

(١) تعليق تولستوى مقتبس عن :
Individuality of Writer and a Literary Development, Moscow, 1970, p. 63

(٢) محمد بن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء (تحقيق محمود محمد شاكر) السفر الأول - ص ٢٤ .

(٣) منقول عن ابن قتيبة : الشعر والشعراء (ط ليدن) ص ٥ .

(٤) المصدر السابق - ص ٢ .

(٥) المصدر السابق - ص ٥ .

(٦) المصدر السابق - الصفحة نفسها .

(٧) انظر فى هذا :
G. W. Turner, Stylistics, Penguin Books, 1975. p. 17

(٨) الشعر والشعراء - ص ١٦ .

(٩) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى (طبعة صبيح) ص ٢

(١٠) المصدر السابق - ص ٧ .

(١١) المصدر السابق - ص ٨ .

(١٢) القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى - الوساطة - تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى - نشر الحلبى - ص ١٤

(١٣) المصدر السابق - ص ٤٩ .

(١٤) المصدر السابق - ص ٥١ .

(١٥) المصدر السابق - ص ١٤ - ١٥ .

(١٦) المصدر السابق - ص ١٧ - ١٨ .

(١٧) H. A. R. Gibb, Studies in Contemporary Arabic Literature. (مطبوعات مدرسة الدراسات الشرقية سنة ١٩٢٩) ص ٤٤٥ - ٤٤٦ .

(١٨) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى - النهضة المصرية - القاهرة سنة ١٩٣٧ - ص ١٩٢ .

(١٩) عباس محمود العقاد : الديوان - الطبعة الثانية ص ٢٥ - ٢٦ .

(٢٠) انظر : د . عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا - الدار القومية - ص ١٣٩ .

(٢١) د. طه حسين - المجموعة الكاملة - المجلد الخامس - بيروت سنة ١٩٧٣ - ص ٤٣٣ - ٤٣٤ .

(٢٢) المرجع السابق - ص ٤٣٤ .

(٢٣) المرجع السابق - الصفحة نفسها .

(٢٤) لعل مما له دلالة فى هذا المقام أن نرى أول تجربة واقعية نقدية فى أدبنا ، وهى « حديث عيسى بن هشام » قد صيغت فى قالب فنى يذكرنا بقالب المقامة فى عصور العربية الزاهرة .

(٢٥) أليس عجيبا أن تمثل باكورة الرواية العربية « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل نموذجا لتعدد المؤثرات المذهبية فى الجيل الأدبى الواحد ، بل أكثر من هذا فى إنتاج أدبى واحد ؟ فمحورها كلاسيكى يدور حول الصراع بين العاطفة والواجب ، ورؤية الكاتب فيها رومانتيكية ، أما المجال فواقعى صرف .

(٢٦) توفيق الحكيم : «زهرة العمر» - نشر مكتبة الآداب - القاهرة - ص ٣٣ .

(٢٧) توفيق الحكيم : مقدمة مسرحية «ياطالع الشجرة» - نشر مكتبة الآداب - القاهرة - ص ١٩ - ٢٠ .

(٢٨) نشير بهذا إلى ما درج عليه النقد الحديث من تسمية الحكيم مرة « بالفنان الحائر » وأخرى « بالفنان القلق » ، مع أن مستوى التجريب يندّ عن تلك الظواهر النفسية الضيقة ، ولا تفسير له إلا من خلال ذلك المنظور الاصطفائى .

(٢٩) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الثانية - بغداد سنة ١٩٦٥ - ص ٤٧ .

(٣٠) المرجع السابق - ص ١٢٠ - ١٢٢

تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر بين النظرية والتطبيق

بيير كاكيا

كلنا يعرف كيف تبدلت الحياة العامة فى مصر والشام أولا ، ثم فى غيرها من البلاد العربية ، طوال القرن التاسع عشر ، بحيث لا نكاد نحس بصلة بين ما كانت عليه النظم العسكرية والإدارية والعلمية بل الاجتماعية والفكرية فى أوائل القرن ، وما آلت إليه فى أواخره . وقد عودنا الكتاب العرب أنفسهم ، خصوصاً فى الربع الأخير من القرن ، على إرجاع ذلك كله أو معظمه إلى الاتصال بالغرب .

ولكننا سنتبين - فى أثناء بحثنا هذا - ما إذا كانت للحركة دوافع متعددة ، وأن تكوين القيم الجديدة لم يكن فى كل ميادين الفكر عن طريق التلمذة المباشرة .

أول ما يلفت نظرنا أننا إذا تفحصنا ما قيل إذ ذاك فى الأدب بطريقة شاملة أو نظرية ، لم نكد نجد للمقاييس الغربية أثراً .

نعم لقد أحس بعض المثقفين بوجود طرق للتعبير ، وتقييمات لها ، غير التى ألفوها . فمملاق ذلك العصر ، الشيخ رفاعة رافع الطهطاوى - وإن لم يكن الأدب من أولوياته - يسجل بشىء من الدهشة أن للأوربيين أدباً خاصاً بهم ، بل علماً للأدب يسمونه الريتوريقى ، وأنهم لا يرضون ببعض ما اعتاده أهل الأدب العربى . فهم يتأففون مثلاً من التشبيب بريق المرأة « لكونه آيلا إلى البصاق »[1] . ثم إنه يدون حقيقة أبعث على التفكر ؛ إذ يقول : « ربما عد ما يكون من المحسنات فى العربية ركاكة عند الفرنسيس . مثلاً لا تكون التورية من المحسنات الجيدة الاستعمال إلا نادراً ؛ فإن كانت فهى من هزليات أدبائهم ، وكذلك مثل الجناس التام والناقص ، فإنه لا معنى له عندهم »[2] .

وهذه مقارنات سديدة وقيمة فى حد ذاتها ، ولكن الطهطاوى نفسه لا يرى فيها ما قد يبعث الأديب العربى إلى مراجعة قيمه الموروثة ، بل إنه يبدى - عن طريق مختاراته - تشبثه بهذه القيم ، ويقرر أن علم البلاغة « فى اللغة العربية أتم وأكمل منه فى غيرها ، خصوصاً علم البديع ؛ فإنه يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية ، لضعفه فى اللغات الإفرنجية »[3] . وينتهى الطهطاوى إلى أنه « لاشك أن لسان العرب هو أعظم اللغات وأبهج ، وهل ذَهَبٌ صرف يحاكيه بَهْرج »[4] .

مع ذلك يبدو أن الشيخ رفاعة كان سابقاً لأوانه حتى فى إبداء هذه الملاحظات الهينة ؛ إذ ينقضى جيل كامل قبل أن نعثر على بادرة أخرى فى المجال نفسه . ففى السبعينيات من القرن مقالتان على الأقل ، تحاولان المقارنة بين الآداب ؛ إحداهما لنوفل نعمة الله نوفل فى مجلة الجنان[٥] ، يعترف فيها بأسبقية الطهطاوى ، والثانية لابن الشيخ رفاعة فى روضة المدارس[٦] ، يحذو فيها حذو نوفل ، بل ينقل عنه بعض ألفاظه نقلاً ، دون أن يعترف بذلك .

والغرض من المقالتين التعريف بشعر أمم الأرض كلها فى بضع صفحات . ويضم على فهمى الطهطاوى إلى ذلك الموسيقى ؛ فلا غرابة إن لم نجد فيها غير تعميمات لا طائل تحتها ، وأحكام جزافية تلقى على الورق فى غير نظام أو تبرير أو تمثيل ، ودون تفريق بين عصر وعصر ، أو تمييز بين الأدب الرفيع والعادات الشعبية . ومثل هذا وإن نجم عن حب الاستطلاع ، إلا أنه أشد دلالة على الجهل والفجاجة منه على اتساع الآفاق والإحساس بأى عنصر جمالى . إما فيما يخص الأدب العربى ، ففى طيات مقالة نوفل ملاحظة عابرة عن أنواع البديع التى تتطلب من السامع « أن يكون ماهراً فى القراءة ، مستحضراً دائماً أشكال حروف الكتابة » . يقول عنها إنها « مما ليس له من المزايا إلا كونه يظهر للعارف بصناعته براعة الناظم فى الظفر على الصعوبات »[٧] . أما على فهمى الطهطاوى فيكتفى بتقرير أن « فضل الأشعار العربية مشهور »[٨] .

أجدر باهتمامنا من هاتين المقالتين أرجوزة لمحمد عثمان جلال فى ١١٠ بيتاً يقول فيها الراجز إنها القسم الأول من ترجمة قصيدة الشاعر الفرنسى المشهور « بوالو » Boileau فى فن الشعر . ولو أن المترجم استمر فى مشروعه لكان من رواد العصر فى تنبيه قرائه إلى مقاييس جديدة ؛ غير أنه اكتفى بالجزء الأول من الأصل الفرنسى . وأخص ما فى هذا الجزء نصيحة موجهة إلى الشاعر الناشىء بألا يغتر بمن يتملقه ، بل أن يقصد صديقاً مخلصاً غير مجامل ، يصدُقه فى حكمه على ما تنتجه قريحته فيصوّبه إذا أخطأ ، ويعيده إلى سواء السبيل إذا شذ عنه .

ويتصرف محمد عثمان جلال فى ترجمته ؛ فمتى ذكر بوالو بعض مشاهير الشعراء الفرنسيين ، داعيا إلى الاقتداء بهم ، استبدل المترجم بهم أسماء بعض أعلام الشعر العربى الذين يسترعى النظر أنهم عباسيون . ولكننا لا نلمس من وراء ذلك محاولة جدية للمقارنة بين شاعر وشاعر ، أو بين أسلوب وأسلوب .

على كل حال يظهر أن اجتهاد محمد عثمان جلال فى هذا الميدان لم يؤثر على معاصريه ، بل لم يلق منهم أى اهتمام . ولعل علة عدم إتمامه للترجمة تكمن فى ذلك .

نكاد نقطع إذن بأن القرن التاسع عشر لم ينتج عند العرب محاولة جذرية لإعادة النظر فى ماهية الأدب ، أو نظرة شاملة للأسس الجمالية ؛ بل على العكس - ظل معظم النقاد يؤلفون كتباً ترتكز على المقاييس الموروثة ؛ نذكر منها على سبيل المثال « دليل الهائم فى صناعة الناثر والناظم » لشاكر البتلونى ، نشر فى بيروت ١٨٨٥ ، وهو يستمد آراءه من ابن الأثير وابن عبد ربه وابن خلدون وأمثالهم ، ويتحدث عن التأليف على أنه اختيار المفردات كأنها لآلىء ، ثم رصها مع أخواتها كما ينظم العقد ، مع مراعاة الغرض المقصود ، « كما يراعى ناظم العقد الغرض من نظمه ، كأن يوضع إكليلاً على الرأس ، أم قلادة فى العنق ، أم غير ذلك »[١٠] .

أما أبرز نقاد العصر ، وهو الشيخ حسين المرصفى ، فهو فى الظاهر أيضاً متمسك بالقيم التقليدية والمقاييس الشكلية . فالوسيلة الأدبية عنده هى علوم اللغة والبلاغة - وقد أخذ عليه محمد مندور أنه كرّس أكثر من مائة صفحة من كتابه للبديع[١١] - إلا أننا نلمس فيه روحاً متوثبة منطلقة ، تبحث عن حقيقة التجربة الأدبية ؛ فله من الذوق ما يوفقه إلى اختيار الأمثلة والشواهد الرصينة ، وله من التفتح ما يدعوه إلى التنويه بشاعرية البارودى على الرغم من أنه « لم يقرأ كتاباً فى فن من فنون العربية »[١٢] . وفى هذا اعتراف بأن تلك الوسيلة التى يجعلها المرصفى مادة وعنواناً لكتابه قد تعين على تكوين الأديب ، ولكنها ليست جوهر الأدب .

ويقال إن المرصفى درس الفرنسية ، ولكنه سواء فعل أو لم يفعل فلا أثر لذلك فى نقده ، ولكن الذى أنجزه هو أنه أدخل على التفكير الأدبى ما أدخله الشيخ محمد عبده على التفكير الدينى والاجتماعى ، ولكليهما فى ذلك فضل لامراء فيه .

والواقع أن هذه السلفية النقدية تساير الاتجاه الذى اتخذه الشعراء ؛ إذ الجديد الذى دخل على الشعر العربى فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر هو الاقتداء بالعباسيين ، لا بالأوروبيين .

ولكن إذا حولنا أنظارنا إلى الكتاب الذين اشتهروا لا بآرائهم النقدية بل بإنتاجهم الإنشائى ، وجدنا ظاهرة أخرى جديرة باهتمامنا .

لنبدأ بأحمد فارس الشدياق ؛ فهو - مثل الطهطاوى - قد اتصل بالأوروبيين وعرف رأيهم فى بعض تقاليد الأدب العربى ؛ وهو يسجل - مثلاً - أنهم يستقبحون الغزل فى قصائد المدح ، ولكنه يحكم على ذلك - بفكاهته المعهودة - بأن « شعرهم كله خصى »[١٣] . ويزيد على ذلك أنه « لا مناسبة بين الشعر العربى وشعرهم ؛ لأنهم لا يلتزمون فيه الروى والقافية ، وليس عندهم قصيدة واحدة على قافية واحدة ، ولا محسنات بديعية ، مع كثرة الضرورات التى يحشون بها كلامهم . فنظمهم - فى الحقيقة - أقل كلفة من نثرنا المسجع »[١٤] .

نعم إنه سخر من الكتاب الذين لا يرون بدا من تتبيل كلامهم « بتوابل المحسنات والترصيع والاستعارات والكنايات »[١٥] ، خصوصاً إذا طغى تكلفهم لهذه المحسنات على المعانى ؛ ولكنه شديد الولع بالتلاعب بالألفاظ ، وبالسجع خاصة ، بل يعد ذلك من مفاخر العربية فيقول :

« وللعربية مزايا . . . فاقت بها غيرها فضلاً وقدراً وشأناً وفخراً ، منها السجع ، وما أدراك ما السجع ! كلم متناسقة يعلقها الطبع ، ويعشقها السمع ، فتنطبع فى الذكر أى طبع ، كالتجنيس والترصيع . . . فتلك هى المعجزة التى لا يمكن لأحد من الأعاجم أن يتحداها ، أو يقارب حد ذراها ؛ وهى الراح التى تسكر كل ذى ذوق سليم ، من دون تأثيم . فمن أين لسائر اللغات مثل ما للغة العربية ؟ وأيها يجاريها فى حلبة الأدب ، وقد فاتها هذا الأسلوب الأشرف ، والنوع الألطف ؟ »[١٦] .

حقاً إن السجع يكثر فى كتابات الشدياق ، لكنه فى الساق على الساق ، بعد أربعة أبواب مليئة به ، يفاجىء القارىء بقوله :

« السجع للمؤلف كالرجل من الخشب للماشى . فينبغى لى أن لا أتوكأ عليه فى جميع طرق التعبير ، لئلا تضيق بى مذاهبه ، أو يرمينى فى ورطة لا مناص لى منها . . . والغرض هنا أن نغزل قصتنا على وجه سائغ لأى قارىء كان . ومن أحبَّ أن يسمع الكلام كله مسجعا مقفى ، وموشحا بالاستعارات ، ومحسنا بالكنايات ، فعليه بمقامات الحريرى ، أو بالنوابغ للزمخشرى »[١٧] .

والذى نستلخصه من هذا هو أنه لم يهجر الأسلوب السائد فى عصره زهداً فيه أو استثقالاً له ، ولكن المادة نفسها ، وإحساسه بطبيعة القارىء الذى يخطب وده ، يطالبانه بأن يقتصد ويقتصر . وهو يستجيب لهما ، لا اعتناقا لنظرية جديدة ، ولكن بحكم غريزته بوصفه أديباً أصيلاً .

وليس مجرد صدفة أن يوافق هذا الاتجاه كل الموافقة مقتضيات الصحافة ؛ إذ غرض الصحفى الأول هو الإعلام والاتصال بأكبر عدد ممكن من القراء ؛ فلا وظيفته تشجعه ، ولا الوقت يسمح له بالإغراق فى تنميق العبارة . ودور الصحافة فى تطوير أسلوب الكتابة الأدبية ظاهر ، خصوصاً فى عصر لم يتيسر للكثيرين فيه اقتناء الكتب وقراءتها .

وأبين مثال لذلك هو عبد الله النديم ؛ فقد كان أقدر أهل زمانه على زخرفة الكلام وهو الذى إذا راسل أستاذاً له قال :

« يخصك التحية غرس بستانك ، وغصن رقتك ، وزهر إحسانك ، وثمر دقتك . . . لعبت به الأشواق ، فى مصارع العشاق ، لعب الأرواح فى مجلس الأنس ؛ وجرت به الأتواق ، فى ميادين الأذواق ، جرى السحاب والأرواح فى حومة الشمس ؛ وقاده الهيام ، إلى باب السلام ، فظللته الأرواح ، وطابت النفس . . . »[١٨] .

وهذا إلى صياغة المجوهرات أقرب منه إلى صياغة الكلام . ومع ذلك فبعد أن أسس جريدته – ولا ننس أنه لم يتخل بذلك عن غرض خدمة الأب ؛ فهو يصف « التنكيت والتبكيت » بأنها « صحيفة أدبية تهذيبية » يتبدل أسلوبه تبدلاً شاملاً ، فإذا تمثل قرويات يناقِشن كيفية تأديب زوج سكير ، واقترحت إحداهن ضربه ، جعل الرد على لسان إحدى زميلاتها :

« أولاً ضرب الرجال من النساء أمر قبيح ، لا تفعله إلا قليلة الحيا ، عديمة التربية ؛ ولا يقبله على نفسه إلا رجل دون عادم الشرف ، ليس له بين الرجال قيمة . ثانياً إن العصمة بيد الرجال ، فيمكن أن المرأة إذا ضربت زوجها يطلقها إذا كان فيه حرارة ، وبعد ما تكون ست بيتها تصبح عدم العدم . . . »[١٩] .

وحرص النديم على التحدث إلى رجل الشارع ظاهر ، بل إنه جرب وضع بعض المقالات باللغة الدارجة ، ولكن سرعان ما يأخذ عدد هذه المقالات فى الاضمحلال . والذى يستقر عليه النديم فى أسلوبه هو وعده لبعض قراء « الأستاذ » بأنه « مستعد لمخاطبتكم بكلام بسيط من جنس البلدى فى سهولته ، ولكنه عربى صحيح »[٢٠] . وهذه العبارة تكاد تكون دستور الكتاب الناثرين فيما بعد ، إلى أواسط القرن العشرين على الأقل .

على أن الاسترسال فى الكتابة شىء والاعتراف بأن النثر المرسل أسلوب أدبى مستحسن شىء آخر . وتشهد عناوين معظم الكتب التى نشرت إذ ذاك وديباجاتها – حتى الكتب المترجمة ، من أمثال « الأمانى والمنة ، فى حديث قبول وورد جنة »[٢١] – على أن الكتاب أحسوا بضرورة إثبات مقدرتهم على السجع كى يتسنى لهم أن يُدرَجوا فى سجل الأدباء .

وفى أعداد « الهلال » الصادرة فى التسعينيات مقالات فى مواضيع أدبية ونقدية نشرت بدون إمضاء . وأغلب الظن أنها من قلم جرجى زيدان نفسه ، خصوصاً ما أتى منها رداً على أسئلة وجهها القراء إلى المحرر . وهى تدل – حتى إن لم تكن كلها له – على شىء من التذبذب فى القيم ، بل نكاد نقول من الانفصام بين النظرية والتطبيق ، عند أناس يتعاونون على تحرير المجلة نفسها .

ودور « الهلال » وصاحبها فى خدمة التجديد معروف . وزيدان – على وجه التحديد – شديد الإعجاب بإنجازات الأوروبيين ، سريع الاقتداء بهم . من ذلك أن العدد الثانى

يحوى تعريفاً بكتاب نشر بالإنجليزية عن « تاريخ العرب وآدابهم »[٢٢] . ويلى التعريف ما نصه : « عند الإفرنج علم يقال له علم الليترأتور ، يبحث آداب القوم وتاريخ الإنشاء والكتابة عندهم ، وطبقات الكتاب باختلاف الأزمان ، وما شاكل ذلك مما لم نقف على مثله فى كتب العرب »[٢٣] . وما هى إلا أشهر حتى يبدأ زيدان نفسه سلسلة من المقالات فى « تاريخ آداب اللغة العربية »[٢٤] ، جمعت بعد ذلك فى كتاب .

كذلك تزجر المجلة بشىء من الشدة قارئاً استخف بشعر غير العرب ، فتقر بأن ذلك « إجحاف بحقوق الأمم ؛ لأن بين شعراء الفرس واليونان والرومان وغيرهم من يفوق شعراء العرب من عدة وجوه ، خصوصاً من حيث وصف المناظر والوقائع والحوادث ، ودقة التعبير عن العواطف » ، استشهاداً بهوميروس وشاكسبير ودانتى[٢٥] . على أن ما كان ينشر فى المجلة إذ ذاك فى نقد الشعر العربى - وهو قليل - ينم عن ذوق محافظ ؛ إذ مما يتكرر فيها عرض بضعة أبيات من الشعر المنمق على القراء ودعوتهم إلى معارضتها ؛ كما أن فيها إطراء (بقليل من التحفظ) لبيتين بعث بهما قارىء ، وهما :

فذلى عزّ فى الهوى وعذابها ارتياح وعذب والمنية منيتى

وبالروح إن حادت يدى كنت باخلا وبالدم إن سحّت عيونى شحّت

لا يستثقلهما المحرر ، بل يقول : « البيتان رقيقا اللفظ ، مستقيما المعنى ، وقد زانهما البديع لفظاً ومعنى »[٢٦] .

وأغرب من ذلك موقف المجلة من الروايات ؛ إذ فيها سلسلة من المقالات (غير الموقعة) عنوانها « كتّاب العربية وقرّاؤها » ، يحتم واضعها حتى على مترجمى الروايات الأوروبية ، من جهة ، أن يراعوا « ما يوافق أذواق المشارقة وأخلاقهم » ، ومن جهة أخرى أن يكتبوا « بلغة طبيعية سهلة »[٢٧] - وهى الخطة التى يسير عليها زيدان فى رواياته . ولكن مطالبته هذه مبنية لا على استحسان هذا الأسلوب بل على الرضوخ لضرورة ؛ فإن الكاتب نفسه يؤكد أن « العبارات المبرقشة تستقبح فى العلوم الطبيعية والرياضية كما تستقبح العبارات البسيطة فى المواضيع الأدبية ، التى يراد بها إثارة العواطف واستنهاض الهمم »[٢٨] . وهو يتعلل لمعاملة الروايات معاملة استثنائية ، تارة بإلحاقها بالتاريخ الذى يعده جامعاً « بين الفكاهة والفائدة »[٢٩] ، وتارة بزعمه أن الناس يقرأونها «فى ساعات الفراغ لترويض أذهانهم من عناء الأشغال ، لا لمراجعة القواميس وحل رموز ألفاظها »[٣٠] ؛ أى أنه يخرجها من حيز الأدب ، بالرغم من اعترافه فى سياق الكلام نفسه بأن «الروايات أنواع كثيرة ، منها التاريخية والعلمية والأدبية والفكاهية والأخلاقية»[٣١] .

على أننا نجد رأيا مماثلا على صفحات المقتطف ، حيث يقول حبيب بنوت : « ومن الكتاب من كتب رواية بعبارة هى غاية فى الفصاحة ، جمعت أساليب البيان وأنواع البديع ، والتزم السجع فى كل جملة منها ، وتلاعب فى صنوف التعبير وفنون التحبير ، مما يشْكُل فهمه على دارس اللغة ؛ ولا تُعْلَم الغاية من ذلك . والروايات ليست كتباً علمية ليتفقه بمطالعتها القراء ، ومنهم من لا يستطيع إلا فهم العبارة البسيطة الخالية من الألفاظ اللغوية الغريبة »[٣٢] .

لم يكن هذا التخبط ليرضى الجميع . ولا غرابة فى أن تصدر أولى المحاولات لفلسفة الاتجاهات الجديدة عن كتاب خلاقين عاملين فى الصحافة .

فللأديب إسحاق آراء قويمة عن أدب المقالة[٣٣] ، ولكن الذى يهمنا هنا هو أنه أدمج فيها تعميمات بعيدة الأثر . وهو فى ظاهر الكلام يعترف - ولو بامتعاض ظاهر - بأن لما يسميه «منهج الخطابة الشعرية» تأثيرا فى القلوب ووقعا حسنا فى الأذهان ، وبأن السجع «حسن فى بعض الأماكن ، كصدور الخطب ، ومقاطع الكلام» ؛ ولكنه يشير أيضا إلى أن الكلام المنمق غير طبيعى ؛ بدليل أنه لم يوجد لا عند العرب الأولين ولا فى الآداب الأوربية ؛ ويعد البديع كله مجرد تمويه ، ويربط بين ظهورهما وعصور الانحطاط ، وينتهى إلى قوله عن السجع : «فلما استولت العجمة على الألسن ، وضعفت قوة الاختراع فى الأذهان ، سرى داؤه فى المكاتبة إلى هذا العهد ، فعدل الكتاب عن الكلام الفحل ، واللفظ الساذج ، والأسلوب الطبيعى ، إلى هذه الأسجاع الملفقة البالية ، يتناقلونها خلفاً عن سلف» .

لهذا الرأى صدى فيما كان ينشر فى أواخر القرن ، كما فى مقالة لنقولا فياض ، يأتى فيها أن النثر المرسل «أبلغ» من السجع ؛ «لمجيئه عفو القريحة ، خاليا من شوائب التعمل الزائد المخل ، وأعم لمناسبته لأى موضوع »[٣٤] .

وهذا الرأى وإن كان لا يتعدى تفضيل السهولة على التنميق ، يعد - فى الوقت نفسه - من بوادر النضج عند المفكرين العرب . وقبل انتهاء القرن بسنتين اثنتين ، يظهر كتاب لجبر ضومط ، فيه نظرة متزنة ، لا تخلو من طرافة ، إلى مسائل الأدب الرئيسية ، مرتكزا على أقوال البلاغيين العرب ، وعلى بعض الآراء السائرة فى الغرب . فهو يدعو إلى ما يسميه «الاقتصاد على انتباه السامع ومتأثريته»[٣٥] ، ويعرف الشاعر بأنه «من يرى ما فيه من العواطف والانفعالات مجسما بصور المنظورات والمسموعات وغيرهما من المحسوسات ، كما يرى أيضا كل هذه فى نفسه بصور العواطف والانفعالات . وبعبارة أخرى نقول إن الشاعر يرى نفسه فى الطبيعة وما فيها من صور الموجودات ، ويرى الطبيعة تتخيل فى نفسه بصورة الإحساسات والانفعالات » . فالشعر إذن «هو ما تشعر به النفس من أحوالها فى

الداخل، أو مايوحى إليها به من الخارج مترجماً بالكلام المنظور إلى العواطف والانفعالات»[٣٦] .

فالجو إذن قد صار مهيأ لتقبل تقييمات جذرية جديدة . ولعل أزهى تعبير عن ذلك ما تحقق على يد محمد المويلحى . والمويلحى من هو؟ إنه عربى فخور بإنجازات السابقين ، لا يخلو نقده لبعض الأشعار من الارتباط بمقاييس شكلية تقليدية[٣٧] ، ولكنه كاتب أصيل ، استسقى الماضى وانغمر فى تيارات الحاضر ؛ فإذا أتيح له أن يحضر معرضا للصور والتماثيل فى باريس سنة ١٩٠٠[٣٨] أحس باجتماع روافد عدة حوله ، ودخل فى روعه إدراك جديد للفن بعامة ، وإذا هو يردد كلمة الشاعر اليونانى القديم سيمونيدس (وإن لم يذكر مصدرها) ، وهى أن «التصوير شعر صامت ، والشعر تصوير ناطق» . وهو يتوسع بعد ذلك فى معنى الشعر ؛ ومما يقول فيه من حيث هو حالة من حالات النفس : «إن فى النفس مسحة علوية هى الجمال والبهاء الباطنى ، تظهر عليها عند صفاء النفس وخلوها من شوائب الأكدار . ولما كان ذلك لا ينتابها إلا حينا بعد حين ، ظنته شيئا طارئا عليها من الخارج . فلذلك نسب القدماء تجلى ذلك البهاء والجمال إلى أرواح أخرى تمتزج بالنفس ، فكان شعراء اليونانيين والرومانيين يسمونها الموز Les Muses . . . ومذهب العرب أن لكل شاعر شيطانا يلقى إليه الشعر»[٣٩] .

والحقيقة أن بين «الموز» وشياطين الشعراء فروقا ؛ ولكن عبارة المويلحى محاولة للربط بين مجموعتين من التقاليد ، يفهم منها أن التجربة الشعرية واحدة لدى بنى آدم أجمعين ، لا تخضع لحدود ثقافة دون أخرى .

ولكننا بذلك قد دخلنا فى القرن العشرين ؛ وللنقد فيه قصة أخرى لسنا بصددها هنا .

●

هل لنا أن ندخل كل هذه الظواهر فى إطار متماسك ؟

أول ما يقال إن الأدب المشبع بالبديع الذى ساد إلى أوائل القرن التاسع عشر كان يفى بحاجات نخبة ضيقة النطاق ، يتماثل أعضاؤها فى تكوينهم الثقافى ، ويتفقون تمام الاتفاق على قيمهم الدينية والفكرية والأخلاقية والاجتماعية والفنية .

كانت هذه النخبة لتتطلع إلى جديد مادامت الأوضاع تناسبها وتضمن لها مكانتها . لذلك جاء أدبها إعادة للأغراض نفسها ، وترديداً للمعانى نفسها ، بحيث لم يكن بين النص والنص فرق إلا فيما يزدان به .

ولكن ما إن تبدلت الأحوال حتى تزحزحت هذه النخبة وانتهت صلاحية مقاييسها .

والذى أدى إلى هذا الانقلاب هو تحدى الغرب للشرق وذلك على الصعيد الحربى أولا . ولم يكن من سبيل إلى مجابهة هذا التحدى إلا بالتسلح بالأسلحة نفسها . وسرعان ما امتد التحدى إلى ميادين أخرى .

بذلك تكونت نخبة جديدة ، من العسكريين والإداريين والمعلمين والمهندسين والأطباء وغيرهم ، ممن استفزهم التحدى ، وكتب لهم أن يكونوا حاملى لواء النهضة ، والمتحدثين بلسانها ، والمستمعين إلى نداءاتها ، أى أدباءها وقراءها .

نعم كانوا نخبة ، وكان أدبهم أدب خاصة لا أدبا شعبيا . ولكن شتان ما بين هذه النخبة والتى سبقتها . كانت نخبة تنظر إلى المستقبل لا إلى الماضى ، وتتطلع إلى توسيع دائرتها لا إلى الاحتفاظ بامتيازاتها .

ثم إن الجانب المشترك فى تكوين أعضائها هو أن كلا منهم تمكن من علم من علوم الغرب الحديثة ؛ وكانوا يتعطشون إلى المزيد من المعرفة عن جوانب أخرى من تلك المدنية نفسها . فلا غرابة إذن أن كان أصحاب الرحلات إلى أوروبا من أمثال الطهطاوى والشدياق ، أنجح كتّاب العصر . وقد هيأت إختراعات الغرب ، ومنها الطباعة ، وسائل الإعلام عنه .

فى الآن نفسه ، لما كانت علوم الغرب هى أداة الرقى بالأمة ووسيلة تحقيق الطموح الفردى ، فقد اشتد إعجاب النخبة بها إلى حد الافتتان ؛ فالمجلات مليئة بمقالات تقر مقدماتها - بدون مناقشة أو تحديد - عظمة هذه المدنية الغربية ؛ نذكر منها ما جاء فى العدد الأول من مجلة الجنان :

«إن الشرق الذى كان فى القديم مركزا للذوق والرونق ، وقد أنعم على العالم بالديانة والشرائع والتمدن ، أمسى - بواسطة سطوة التعصبات والثورات المسببة عن الأغراض والانقسامات - فى حالة الجهل والغباوة ، وقد فقدت شعوبه كثيرا مما كان لها من الحماسة والهمة ، ووصل إلى درجة منحطة فى أمر المعارف والصنائع والتجارة . . . ماذا تكون نتيجة طرق الحديد والعربات والتلغرافات والمطابع والجرنالات والمدارس ، وفتح برزخ السويس ، وامتداد أسباب الاختلاط بشعوب أوروبا . . . إلا البشرى بامتداد التمدن واتساع دائرته شيئا فشيئا»[٤٠] .

وقد غالى بعضهم فى ذلك مغالاة مزرية ، ولكن الحق يقال : إنه كان من وراء كثير من هذا الإسراف نية طيبة ؛ فإن محررا من محررى «مصباح الشرق» ، مثلا ، إذا أراد حث موظفى الحكومة على العناية باللغة قال : «ألا يكون من الغريب العجيب أن ترى الجندى الإنكليزى يكلمك ويكاتبك باللغة العربية الصحيحة ، وترى الخاص المصرى العربى يستعصى عليه التعبير بلغته فيستعين فى تأدية أغراضه بلغة أجنبية ؟»[٤١]. وهذا تماد لا صلة له بحقيقة الأمور ، ولكن الغرض منه وخز الهمم الهامدة .

ولكن ما بال الإعجاب بالغرب لم يطغ على الأدب كما طغا على غيره ؟

أعتقد أن لهذه الظاهرة سببين رئيسيين .

أولهما أن العرب - لعوامل ليس هذا مجال فحصها - كثيرا ما اعتزوا بلغتهم وتقاليدهم الشعرية ، حتى كادوا يؤمنون بأن الفصاحة وقف عليهم ؛ فلا حاجة لهم إلى آداب غيرهم . وكما أنهم لم يحفلوا بأدب اليونان فى العصر العباسى ، كذلك لم يحفلوا بالأدب الأوروبى فى أوائل القرن التاسع عشر .

والثانى أعم ؛ وهو أن الإدراكات الإنسانية لا تسرى من ثقافة إلى ثقافة بمجرد سنوح الفرصة . مثال ذلك أن الأوربيين جاوروا العرب فى الأندلس قرونا قبل أن يتأثروا بهم تأثرا محسوسا ؛ إذ لم تنشط الحركة إلا فى القرن الحادى عشر ، فى وقت أخذت الدول الأوروبية فيه تستعيد جبروتها وطموحها ؛ فإن الاستعداد للانتفاع بتجارب الآخرين وإن دل على شىء من الافتقار فهو أشد دلالة على بقية من حيوية وتطلع ونضج .

ثم إن أية ثقافتين إذا مالت إحداهما إلى مجاراة الأخرى كان أول ما تأخذه عنها هو ما ينفعها نفعا ماديا مباشرا . أمّا القيم الفكريّة والجماليّة المجرّدة فهى أبطأ تسرّبا ، وأصعب استيعابا .

والواقع أن أهل القرن التاسع عشر قد بهروا بإنجازات الغرب العمليّة ؛ فسرعان ما أخذوا عن الأوروبيّين معدّاتهم الحربيّة ، ونظمهم العسكريّة ، ومخترعاتهم وعلومهم التّطبيقيّة ، ثمّ شيئا من نظمهم الإداريّة ، وفلسفتهم السّياسيّة ، بل قوانينهم وبعض عاداتهم الاجتماعيّة - ولم يكن ذلك منهم خضوعا للغرب ، بل طموحا إلى مجاراته - فخلقوا بذلك تيّارا جارفا من التّجديد له اتّجاه واضح ، وكان إنتاج الأدباء جزءا لا يتجزّأ من قوته الدّافعة . ولما كانت للأدباء فى ذلك وظيفة حيويّة ، كان من المحتّم أن يوجدوا لها أسلوبا وظيفيّا .

ولم يحدث هذا على نفس الوتيرة فى ألوان الأدب المختلفة ؛ فللشعر أصول بعيدة الغور فى النفس العربيّة . ولذلك وجد شعراء النّهضة ما يفى بحاجاتهم الأولى فى الاقتداء بالسّابقين من ذوى الهمم والأهداف المماثلة ، قبل عصور الخمود . أمّا فى بعض الفنون الأخرى ، كالمسرح والرّواية ، فلم يكن لمن اقتحم بابها نماذج غير النّماذج الأوروبيّة . وعلى كلّ حال فإنّ غزارة المادّة التى أرادوا نقلها إلى القرّاء ، وطبيعتها ، وميول القرّاء أنفسهم ، وإمكانات وسائل الاتّصال بهم - كلّ ذلك اضطرّ الكتّاب اضطرارا إلى الحيد عن السّبل المألوفة . وأخيرا ، لما كان الإذعان لدوافع قاهرة أسهل من تحليلها وتفهّم كنهها ، فقد وجد النقاد صعوبة فى الاعتراف بالقيم الجديدة وصياغتها فى إطار فكرىّ متكامل .

على أنّ مثل هذا الانفصام لا يدوم فى الشّخصيّات السّليمة ؛ فلم ينقض القرن دون أن تظهر محاولات للرّبط بين هذه الظواهر . وبعد قليل جاء جيل طه حسين والعقاد وأمثالهما ، وكان النقاد فيه من الرّوّاد . وما عتم أن توغل الأدباء ، عن وعى وعزم ، فى سبل متغايرة للانتفاع بالتّجارب الإنسانيّة ، والإسهام فى الحركات العالميّة .

هوامش

(١) تخليص الإبريز - تحقيق مهدى علام - القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ١٩٥٨ م ، ص ٩/٢٨٨ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٢٦ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٨٨
(٤) المصدر نفسه ص ١٢٩ .
(٥) « الشعر والشعراء » الجنان س٢ ج٧ (نيسان ١٨٧١) ص ٢٣٠ - ٢٤٠ .
(٦) « نبذة فى الشعر والموسيقى » - روضة المدارس س٥ ع١٥ نقلاً عن كتاب روضة المدارس لمحمد عبد الغنى حسن وعبد العزيز الدسوقى ، ١٩٧٥ ، ص ٩٧ ، ١٠٤ - ١٠٨ .
(٧) « الشعر والشعراء » ص ٢٤٠ .
(٨) « نبذة فى الشعر والموسيقى » ص ١٠٥ .
(٩) نشرت فى روضة المدارس س٦ ع٧ . انظر أيضاً كتاب « روضة المدارس » ص ١٣٠ - ٣ .

(١٠) انظر هاشم ياغى النقد الأدبى الحديث فى لبنان ج١ القاهرة ، دار المعارف ص ٩ - ٤٨ .

(١١) النقد والنقاد المعاصرون - القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، د . ت . ص ١٣ .

(١٢) الوسيلة الأدبية ج٢ ص ٤٧٣ .

(١٣) كشف المخبا . تونس ١٢٨٣هـ ص ٣٠٣ . وعن آراء الشدياق النقدية انظر هاشم ياغى . المصدر المذكور ج١ ص ٩٤ - ١١٨ .

(١٤) الساق على الساق - بيروت - دار مكتبة الحياة - د . ت - ص ٥٦٧ .

(١٥) المصدر نفسه ص ٨٢ .

(١٦) سر الليال فى القلب والإبدال ، نقلا عن هاشم ياغى . النقد الأدبى الحديث فى لبنان ، ج١ ص ١٠٢ .

(١٧) الساق على الساق ص ١٢٣ .

(١٨) سلاقة النديم - مطبعة هندية ، الطبعة الثانية ، ١٩١٤ ج١ ص ٣٣ .

(١٩) المصدر نفسه- ج٢ ص ٨٦ .

(٢٠) المصدر نفسه- ج٢ ص٨٥ .

(٢١) ترجمة لرواية

Bernardin de st. Pierre : **Paul et Virginie.**

(٢٢) لفان دايك وفيليبيدس،

Edward Van Dyck & Constantine Philippides

لم نعثر عليه بالذات لكن تحققنا من وجود كتاب مماثل يعزى إلى فان دايك وحده ، طبع بعد ذلك بسنتين ،وهو :

History of the Arabs & their literature Before & After the Rise of Islam, Laibach (Austria), I. V. Kleinmayer & P. Bamberg, 1894.

(٢٣) الهلال . أول أغسطس ١٨٩٣ ص ٩ - ٣٩٨ .

(٢٤) نشرت الأولى فى الهلال أول يناير ١٨٩٤ .

(٢٥) «باب السؤال والاقتراح - الشعر» .الهلال ، أول فبراير ١٨٩٨ ص ٦ - ٤١٤ .

(٢٦) الهلال أول أكتوبر ١٨٩٥ ص ١٠٦ .

(٢٧) الهلال ١٥ فبراير ١٨٩٧ . ص ٤٥٨ .

(٢٨) الهلال أول يونية ١٨٩٧ ص ٧٣٥ .

(٢٩) الهلال أول أبريل ١٨٩٩ ص ٣٩٧ .

(٣٠) الهلال ١٥ فبراير ١٨٩٧ ص ٤٥٨ .

(٣١) المصدر نفسه ص ٤٥٨ .

(٣٢) نقلا عن هاشم ياغى . النقد الأدبى الحديث فى لبنان ، ج ١ ص ١٣٩ - ١٤٠ . وعنوان المقالة «الروايات» ، المقتطف أول تشرين الأول ١٨٩٠ .

(٣٣) أنظر هاشم ياغى - المصدر المذكور - ص ١١٨ - ١٢٧ .

(٣٤) «الكتاب والإنشاء» - الهلال ، أول يوليو سنة ١٨٩٣ ص ٣٥٠ .

(٣٥) فلسفة البلاغة - بعبدا (لبنان) المطبعة العثمانية ١٨٩٨ ، ص ١٢ ، ١٤٣ ، ١٥٦ .

(٣٦) المصدر نفسه ب٣٠٠ ص ١٢١ .

(٣٧) انظر مثلا «انتقاد قصيدة» ، مصباح الشرق ، ٦سبتمبر سنة ١٨٩٨ .

(٣٨) انظر يوسف راميتش . أسرة المويلحى وأثرها فى الأدب العربى الحديث ، القاهرة ، المعارف ، ١٩٨٠ ص ٢٤٠ .

(٣٩) مختارات المنفلوطى ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٣٧ ص ٢٠٤ .

(٤٠) «الشرق» ، الجنان ، كانون الثانى سنة ١٨٧٠ ص ١٥ ، ١٧ .

(٤١) «لغة الحكومة» مصباح الشرق ، ٢٨ أبريل ١٨٩٨ .

منطلق الحداثة
مكان أم زمان؟

أنور لوقا

جرى العرف فى لغة المثقفين على ربط مفهوم الحداثة بمفهوم الزمان . وقسم المؤرخون أطوار الأمم عبر الزمان فقالوا : العصر القديم ، العصر الوسيط ، العصر الحديث ؛ أى أنهم صدروا عن تعريف زمنى للحداثة بأنها نقيض ما سبق فى الماضى القريب أو البعيد .

ولا يخفى ما فى هذا التعريف من قصور ، فطن إليه النقاد والعلماء . فى القرن الماضى راجت نظريات التطور - لا نظرية «دارون» فى علم الأحياء فحسب ، بل نظرية مؤسس علم الاجتماع الحديث «أوجوست كونت» ، الذى رتب فى ثلاث مراحل أحقاب ارتقاء الفكر البشرى من الأساطير إلى الميتافيزيقا إلى العلم الوضعى . ولكن تدقيق الأبحاث اللاحقة - وقد تفرعت الآن وتشعبت علوم الأحياء والاجتماع - أظهر بعض ما ينطوى عليه ذلك التعميم النظرى من أخطاء . كذلك تخاصم أسلافنا - على اختلاف عصورهم - فى معركة هى هى ، معركة القدماء والمحدثين . فمن العبث أن نطرح الموضوع على أسلوبهم ، وأن نثير اليوم مناظرات خطابية تمّ الفصل فيها ، وأن نستنزف فى تكرار عقيم طاقة محسوبة علينا إذا أردنا الإبداع .

ولعلى أصدق تعريف للحداثة هو ما نستنبطه من تجارب الذين تقمصوا حولنا تلك الظاهرة بحياتهم وأعمالهم ؛ فهم أخبر بمعاناة أطوارها ، وبظروف انبثاق تيارها ، ولديهم الجواب عن سؤالنا : منطلق الحداثة : مكان أم زمان ؟ وأقتصر فى هذا الحديث على اختيار مثل واحد من بين روادنا ، لوضوحه ، ولقرب عهدنا به ، ولإجماع الآراء على مرادفة اسمه لمفهوم الحداثة ، ألا وهو رفاعة الطهطاوى .

ولن أتناول من ملحمة رفاعة إلا برهة قصيرة عاشها ذلك الرائد فى بداية تجربته الإبداعية ، وسجلها تسجيلا عفويا . وهلة فذة تبلورت فيها نقطة الانطلاق . فها هو ذا يصل إلى مرسيليا (سنة ١٨٢٦) ويغادر السفينة التى حملته إلى بلاد «الإفرنج» . وبعد الحجر الصحى فى الميناء ، يخرج إلى شوارع المدينة مع رفاقه أعضاء البعثة الدراسية - ولا ننسى أنه إمامهم .

فما الذى صادفه فى تلك الجولة الأولى ؟ ماذا لفت نظره ؟ وكيف تفاعل ؟ يقول فى «تخليص الإبريز» :

«وكان أول ما وقع عليه بصرنا من التحف قهوة عظيمة دخلناها فرأيناها عجيبة الشكل والترتيب . [. . . .] وحين دخولى بهذه القهوة ومكثى بها ظننت أنها قصبة عظيمة نافذة لما أن بها كثيرا من الناس ، فاذا بدا جماعة داخلها أو خارجها ظهرت صورهم فى كل جوانب الزجاج ، وظهر تعددهم مشيا وقعودا وقياما فيظن أن هذه القهوة طريق ، وما عرفت أنها قهوة مسدودة الا بسبب أنى رأيت عدة صورنا فى المرآة ، فعرفت أن هذا كله بسبب خاصية الزجاج . فعادة المرآة عندنا أن تثنى صورة الإنسان كما قال بعضهم فى هذا الشأن :

أبـرقـع مـنـظر المـرآة عـنـه
مخـافـة أن تـشـنـيـه لـعـيـنى
أقـاسى مـا أقـاسى وهـو فـذ
فـكـيـف إذا تجـلى فـرقـديـن

وعادتها عند الإفرنج بسبب تعددها على الجدران ، وعظم صورتها أن تعدد الصورة الواحدة فى سائر الجوانب والأركان ، ومن كلامى :

يـغيب عنى فـلا يبقى لـه أثـر
سـوى بقلبى ولم يسمـع لـه خبر
فحين يلقى على المـرآة صورتـه
يلوح فيهـا بـدور كلهـا صـور

وقال شيخنا العطار : لم أر ألطف تخيلا فى هذا المعنى من قول ابن سهل :

ألقى بمـرآة فكـرى شمْسَ صورتَـه
فعكسهـا شبَ فى أحشائى اللهبـا

قال الحريرى فى مليح بيده مرآة :

رأى حـسـن صـورتـه فى المـراة
فـأصـبـح صبًـا بهـا مُـدْنـفـا
وصـيرَ يـعـقـوبَ اسْـمـا لـه
يـشـير بـأنْ قـد رأى يُـوسَـفـا

وسيأتى كمال الكلام على ذلك كله فى ذكر مـدينة باريس» (ص ٣٥ - ٣٦)

حدث عابر ، وسطور غـزيرة المضمـون ! فما الـذى جرى لـرفاعـة حتى أجرى قلمـه بهـذا كله ؟ كـان الفتى الصعيـدى الأزهرى - وهو يخطو خطاه الأولى على أرض الإفرنج - فى أدق حالات الإرهاف والإرهاص ، مستطلعا بكل مشاعره ، مشدودا إلى الخارج ، على حين تتحفز فى لاوعيه جميع الخواطر التى عبأها شبابه وحشدتها ثقافته . عقله إذ ذاك لا يستقصى مـا يدور فى وجدانه ، وإن كان يساوره الشعور بأنه يجتاز معبرا . لذا حرص فى كتاب رحلته على رواية هذه الواقعة التى تبدو لنا أمرا تافها أو عاديا ، غير أنها فى تقديره مغامرة شائقة وحدث وجودى مهم . ولنتمثل غرابـة ما دهـاه ؛ فهو لا يكـاد يلقى نظرة عـلى العالم الخارجى الجديد - فى أعم مظاهره حتى يصبح المشهـد قبالتـه مشهد الذات ، ومواجهة لوجهه الخاص .

لقد دخل قهوة مائجة بالنـاس ، وهو يتـوقع أن يستكشف الطرائف و العجائب ، يستهـويه المجهـول ، ويصرفـه المشهد الجديد عن نفسه . وفجأة ينحسر كل ما يراه ؛ إذ تطالعه صورته وهى ترتسم أمامه . صورته هو فى هذا الإطار المختلط الـذى يبصره من حوله . وتستأثر تلك المفاجأة بانتباهه ، يمعن النظر فيتبين أنه جالس فى صدارة المحل ، بل إنه المركز الهندسى الذى يتشكل امتداداً منه كل المكان . وهو يتعرف نفسه لأنه يتعرف الحركة التى يقوم بها ولا يقوم بها جاره . أى أنه يتثبت فورا فى ذلـك الوسط الـذى يكتنفه من قـدرتـه المستقلة عـلى التحـرك الذاتى ؛ لذا يتهلل ويتعلل . تحيته للمرآة تحية لنفسه ، فـرحة اللقاء بعد فـراق مرهـوب ، ويستعرض كـذلك صـور رفاقـه ويستجمعها ، يميز الملامح ؛ أى تتجلى له أوجه شبه أبرزتها أوجه الاختلاف . لقد اطمأن ، فتحدث وأفاض . وأطنب فى الإشادة بفعـل المرآة . وإنـه ليحتفى بها - نثـرا وشعـرا - لأنها أتحفتـه بصورته الحبيبة إليه ، وضاعفتها - أى أثبتتها بالمطابقة ، وأكبرتها بالانتشار .

شعوره بنفسه شعور مكانىّ على كل حال . وفى اللغة العربية يرتبط لفظ «التمكن» - أى القدرة و الاستطاعة - بلفظ المكان ارتباطا أصيلا ، «تمكن» رفاعة إذن وهو شاخص إلى المرآة . أتم استكشـاف الأبعاد التى يحتلهـا فى المكـان بجسمـه وقسمـاتـه الصعيدية وزيه الأزهرى ، ورأى من حوله مواطنيه والإفرنج فى لوحة واحـدة ، وذلك خـلال سلسلة هندسيـة من التنسيقات البصرية تقتضيها شبكة العلاقات التى تؤلف الصورة فى المرآة .

بين أيدينا شهادة مباشرة برد الفعل ثقافيا ونفسانيا واجتماعيا عند ملتقى حضارى أحدثه الانتقال فى المكان . وتتضح لنا قيمة هذه الوثيقة إذا ألممنا بأبحاث علم التحليل النفسى الحديث التى أجراها العالم الفرنسى «جاك لاكان» - بعد نيف وقرن من تجربة رفاعة فى مرسيليا . وبالطبع لم يعرض «لاكان» لرفـاعة أو لأى رحالة ينتقل من مكان إلى مكان ، وإنما درس ما يسميه «بمرحلة المرآة» فى حياة الطفل النـاشىء ، واستخلص ضرورة مـرور الإنسان فى طفولته بذلك الطور الذى يؤهله إلى الوعى بالذات وتملك شخصية مستقلة . وتتبع «لاكان» - بمراقبة الأطفال أمام المرآة - ما يجتـازه الناشىء من مـدارج النضج النفسـانى منـذ منتصف عامه الأول حتى منتصف عامه الثانى ، أى فى نهاية فترة الرضاعة وقبيل الانفطام . ورصد أثناء تلك الفترة انـطلاقا فى المكان ، حدده بسلسلة من الأطوار ، أتوخى غاية التبسيط فى إيجازها كما يلى :

أولا - يظن الطفل الناظر إلى المراة أن أمامه شخصا مجهولا .

ثانيا - يفطن إلى أنه يرى صورة لا واقعا ملموسا .

ثالثا - يدرك أنه صاحب تلك الصورة .

ونحن نجد فى حديث رفاعة ما يشبه ذلك التدرج . ونقرأ فى

فصول «تخليص الإبريز» - الذى استغرقت كتابته خمس سنوات - فصول التئام شخصيته الحضارية .

فى هذا النص التمهيدى الخلاب ، ما أروع وما أصفى رؤياه عندما تصدى لرؤية الإفرنج فى بلادهم ! سرت فى كيانه فورا شحنة عاطفية . هزة وجودية اعترته وهو على عتبة العالم المجهول . واندلعت فى خاطره لمحة كالبرق جلت محور سعيه ، وبينت موقفه الجديد . أسفر برنامجه ، وتلقاه كاملا فى لحظة فريدة .

ضمن رواد المقهى الذى دخله ، لايلاحظ أولا ، إلا تكاثر الناس ويظل فى البداية بينهم ومثلهم شخصا مجهولا . أجل ، فقد حضر وجانب من شخصيته مجهول لديه ، مُدْغَم ، بدهى ، قد انطوى عليه فى التصاقه بالواقع المحلى حتى سفره من مصر . وابتعاده الآن عن ذلك الواقع يمكنه من أن ينظر إليه وأن يراه صورة مرسومة يلمُّ فى خارجه بأطرافها ، ويتفحصها تفحصا موضوعيا . وأما إدراكه فى ختام هذا الشريط الفكرى السريع أنه صاحب تلك الصورة فذلك انتقال من المدلول إلى الدال ؛ من الموضوعية إلى الشخصية الواعية ، أى إلى المبادرة والتصرف والتعبير عن النفس التى ثاب إليها .

هكذا يتسلم «الإمام» زمام الأمور فى عهد جديد ، ويشعر بما اكتسبته وظيفته من أعباء جديدة . ذلك أن المسئولية تمتد عنده الآن على اتساع المجال الذى دلف إليه ، وفتحه بالانفتاح عليه . فهى اضطلاع بالعلاقات التى يستوجبها التعامل مع سائر ما يضمه هذا المكان المشترك . ويقتضيه التفاهم مع العالم ، ومع نفسه ، أن يستخدم لغة شاملة ، تجمع بينهما . سوف يتسمع رفاعة تجاوُب رموز تلك اللغة الشاملة فى جرس لغته الأصلية وفى تصوراتها . فلا بد له من شق طريق فى بلاد الإفرنج . هذه بدايته ، عليه أن يتحرك هنا خلال ازدحام الناس فى المقهى ، وأن يرشد رفاقه ، بانياً توازنه على الترابط الذى استكشفه بين مركز ثقله ومراكز من يتحركون من حوله .

تجارب تصُّور المكان إذن ليست توهمات سلبية . ولا أدل على شدة انفعال رفاعة بتجربته تلك من تعبيره بالشعر عن حاله . وقد يبدو لنا استشهاده بأبيات قديمة ونسجه على منوالها من قبيل التظرف واللهو ؛ ولكن صنعة الأديب قناع . ولا بأس على العاطفة من استعارة المصطلحات المتداولة ، ومن الانسياب فى القوالب المألوفة - لا سيما وقد بات الجمال فى ذوق المتأخرين من جيل رفاعة هو التقليد ، وأصبح المأثور لديهم أثيرا . فلنستمع إلى الهمس وراء المجهور :

هنا سبعة أبيات لأربعة شعراء . نبع التراث يتدفق كأن رفاعة يلوذ بماضيه .

وأول ما يرد إلى خاطره بيت يعبر عن خوفه من الاندفاع نحو العالم الخارجى . خوف يغريه بالانطواء ، بإسدال ستار على المرآة أمامه ، وحجب الرؤية عن بصره . إنه يردد مع شاعر نكرة :

أبرقع منظر المرآة عنه
مخافة أن تثنيه لعينى

والقول ينطبق انطباقا مباشرا على رفاعة ، فهو الذى يواجه المرآة وهو الذى يخشى ثنائية صورته ، ويأبى أن ينفصم عن شخصيته ، إنه لن يطيق ازدواج شكله ، مهما قطع فى سياحته من أجواز الفضاء :

أقاسى ما أقاسى وهو فذ
فكيف إذا تجلى فرقدين !

ويمعن رفاعة فى فراره إلى الداخل . ينزلق على عمود الشعر حتى أغوار الأدب العربى . يغوص من يومه إلى أمسه إلى الماضى السحيق . فهو يذكر أستاذا معاصرا يطمئن إليه - شيخه العطار - ثم يستدعى ابن سهل والحريرى ، ويسمى يوسف وأباه يعقوب ، وتنصبّ لواعجه فى بيتين يرتجلهما فإذا هو ينشد على أرض الإفرنج إنشاد الواقفين على الأطلال والدمن ، أى أنه يبلغ قاع العصر الجاهلى ، ويرجّع أصداء التراث من أقدم مكامنه ، إذ يقول «ومن كلامى» :

يغيب عنى فلا يبقى له أثر
سوى بقلبى ولم يسمع له خبر

ونعلم جميعا أن غياب المحبوب واقتفاء أثره فى الصحراء ، والتحسر على دياره ، من أعرق أغراض الشعر العربى ، ولكن رفاعة يبوح طى تلك المصطلحات - فى صدق اللاوعى - بانتمائه الحضارى ، ويؤكد عمق جذوره فى الأرض التى نبت منها .

رحلته إذن وصل لا قطع ؛ وجود يريد صاحبه أن يمتد ويستمر . فكيف عساه يتولى حمل هذا العبء ؟ ألن يعوقه الحنين إلى الأمس عن السير قدما فى رحاب الغد المفتوح ؟ هنا تتفتق أصالة رفاعة ؛ فسوف يتمكن - بفضل وعيه الجديد - من إبداع ما يجاوز به ذلك التناقض بين الشد والجذب . وهذا ما ينبؤنا به بيته الثانى :

فحين يلقى على المرآة صورته : يلوح فيها بدور كلها صور .

لا جدال فى إيجابية هذا البيت . شخص يلقى على المرآة صورته فتلوح بدورا ، أى تتعدد جوانب شخصيته وتتألق ، وتزداد ثراء وجمالا . ويلح رفاعة على وصف البدور بأنها «كلها صور» . وتلك خطوة مهمة فى نظر علم النفس ؛ لأن الانتقال

هنا من الواقع إلى الصورة هو الانتقال من عالم محدود مقصور ، جامد جمود المادة ، إلى عالم تنطلق فيه عناصر الواقع من عقالها وتصبح رموزا لهذا الواقع . والرموز مرنة ، طيعة للتحرك في الأذهان ، تدور فتحدث تشكيلات متعددة مختلفة ، وتبيح لثنايا الواقع الخافية أن تتجلى وتتلألأ . والرموز تمد فيما بينها خيوطا من العلاقات ، فتنسج نسيجا جديدا يطرحه الفكر على الفكر . هذا النسق الرمزي هو نسق الإبداع ، بما يؤوى من أصالة وجدة .

إن التعامل بالرمز المجرد - بدلا من تكتيل الواقع - هو الذى يتيح صياغة المعادلات واستيفاء حلولها . والمعادلات رياضة ذهنية خلاقة ، كما نعهدها في علم الجبر الذى أتقنه العرب . قد تكون عناصر المعادلة موجودة غير أنها ساكنة ، لا مقابلة بينها ، ولا نتيجة تستحدثها . أما التجديد فينشأ من تقريب طرفى المعادلة ، فتؤدى إلى نتيجة لم تكن معروفة عند اقتصار المعلومات على طرف واحد من طرفيها . كان رفاعة متين العلم بطرف المعادلة العربى الأزهرى ، فكان يعتقد « أن الأعجام لا تفهم لغة العرب » ، وأن اللغة العربية هى المكرمة بالعلم ، تمتاز بقواعدها ، وتمثل مباحثها أفضل ثقافة . كتب في « تخليص الإبريز » (ص ٦١) :

« نقول نحن علوم العربية ونريد بها الاثنى عشر علما المجموعة فى قول شيخنا العطار :

نحو وصرف عروض بعده لغة
ثم اشتقاق قريض الشعر إنشاء
المعانى بيان الخط قافية
تاريخ هذا لعلم العرب إحصاء

وبعضهم زاد البديع ، وآخر استحسن زيادة التجويد . وبالجملة فباب الزيادة والنقص فيها مفتوح ؛ إذ حصرها وتقسيمها فى ذلك جعلى لا حصرى ، والظاهر أن هذه العلوم جديرة بأن تسمى مباحث علم العربية » .

غير أن رفاعة يتعلم اللغة الفرنسية ، فيقارن بينها وبين لغته ، وحينئذ يقول :

« ثم إن اللغة الفرنساوية كغيرها من اللغات الإفرنجية ، لها اصطلاح خاص بها ، وعليه ينبنى نحوها وصرفها وعروضها وقوافيها وبيانها وخطها وإنشاؤها ومعانيها ؛ وهذا ما يسمى اغرماتيقى ؛ فحينئذ سائر اللغات ذات القواعد لها فن يجمع قواعدها ، سواء كانت لدفع الخطأ فى القراءة أو الكتابة فيها ، أو لتحسينها ، فحينئذ ليست اللغة العربية هى المقصورة على ذلك ، بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك . نعم اللغة العربية أفصح اللغات وأعظمها ، وأوسعها وأحلاها على السمع .

فحينئذ العالم باللغة اللاطينية يعرف سائر ما يتعلق بها فله إدراك فى النحو فى حد ذاته وفى غيره كالصرف ؛ فمن الجهل أن يقال إنه لا يعرف شيئا بدليل جهله باللغة العربية . وإذا تبحر الإنسان فى لغة من اللغات كان عالما باللغة الأخرى بالقوة ؛ يعنى أنه لو ترجم له ما فى اللغة الأخرى وعبر له عنه كان قابلا لتلقيه ومقابلته بلغته ، بل ربما كان يعرفه من قبل ويعرف زيادة عليه ، ويبحث فيه ويبطل منه ما لا يقبله العقل ، كيف والعلم هو الملكة » . (٦١)

هنا وصل رفاعة إلى نتيجة المعادلة حين قابل بين علوم العربية ومباحث اللغة الفرنسية ، وانتهى إلى أن العلم غير مقصور على لغة بذاتها ، وإنما هو الملكة أى الذكاء . وهذا انفتاح على المعرفة من حيث هى معرفة ؛ أى على كل إمكانات التجديد الفكرى .

وكما ناقش الفتى المصرى نفسه وهو يتعلم الفرنسية ، ناقش فى باريس فرنسيا تعلم العربية ، هو المستشرق سلفستر دساسى . وحديث رفاعة عن هذا المستشرق خير دليل على تأثير المكان فى توليد الفكر الأصيل :

« ومع مايتراءى أن الأعجام لا تفهم لغة العرب إذا لم تحسن التكلم بها كالعرب فهذا لا أصل له . ومما يدلك على ذلك أنى اجتمعت فى باريس بفاضل من فضلاء الفرنساوية شهير فى بلاد الإفرنج بمعرفة اللغات المشرقية ، خصوصا اللغة العربية والفارسية ، يسمى البارون سلوستري دساسى ، وهو من أكابر باريس ، وأحد أعضاء جملة جمعيات من علماء فرنسا وغيرها . وقد انتشرت تراجمه فى باريس وشاع فضله فى اللغة العربية حتى إنه لخص شرحا للمقامات الحريرية وسماه مختار الشروح . وقد تعلم اللغة العربية على ما قيل بقوة فهمه ، وذكاء عقله ، وغزارة عمله ، لا بواسطة معلم ، إلا فى مبدأ أمره ولم يحضر مثل الشيخ خالد فضلا عن حضور المغنى ، مع أنه يمكنه قراءة المغنى . كيف وقد درّس البيضاوى عدّة مرّات . غير أنه حين يقرأ ينطق كالعجم ، ولا يمكنه أن يتكلم بالعربية إلا إذا كان بيده الكتاب . فإذا أراد شرح عبارة أغرب فى الألفاظ التى يتعذر عليه تصحيح نطقها . ولنذكر لك

خطبته فى شرحه لمقامات الحريرى لتعرف نفسه فى التأليف » . (ص ٦٢)

وبعد أن يستشهد رفاعة بثلاث صفحات من نثر سلفستر دساسى ، يقول :

« وبالجملة فمعرفته خصوصا فى اللغة العربية مشهورة ، مع أنه لا يمكنه أن يتكلم بالعربى إلا بغاية الصعوبة . وقد رأيت له فى بعض كتب توقفات عظيمة ، وإيرادات جليلة ، ومناقضات قوية . وله اطلاع عظيم على الكتب العلمية المؤلفة فى سائر اللغات . وسبب ذلك كله تمكنه من لغته بالكلية ، ثم تفرغه بعد ذلك لمعرفة اللغات . ومن جملة مؤلفاته الدالة على فضله كتاب فى النحو سماه « التحفة السنية فى علم العربية » ؛ فإنه ذكر فيه علم النحو على ترتيب عجيب لم يسبق به أبدا » .

لم يكن بد لرفاعة من أن ينتقل إلى باريس حتى يرى من خلال أعمال سلفستر دساسى إمكانية التجديد فى دراسة النحو العربى : ويخطر له إذ ذاك أن يفيد تلاميذ المدارس المصرية من هذا التفكير الحديث فيؤلف لهم بدوره : « التحفة المكتبية فى تقريب العربية » .

وأطرف من ذلك أن شخصية «سلفستر دساسى» تغرى رفاعة بالبحث عن نظير لها فى التراث العربى . فهو لا يكاد يفرغ من تقديم هذا المستشرق لقراء «تخليص الإبريز» حتى يقول :

«واتساع دائرة هذا الحبر فى معرفة لغات أهل المشرق والمغرب القديمة والحديثة بها يسهل تصديق ما قيل فى حق الفارابى فيلسوف الإسلام من أنه كان يحسن سبعين لساناً . ولنذكر ترجمته هنا مراعاة للتنظير فنقول : هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان بن أوزلغ التركى الفارابى الحكيم الفيلسوف ، فيلسوف الإسلام الماهر الباهر» الخ (ص ٦٦) .

هكذا اهتم رفاعة بالفارابى لأنه تعرف بسلفستر دساسى . ردّته المرآة إلى صورته . وبالمثل عاد إلى ابن خلدون لأنه طالع مونتسكيو ، فقد قرن بينهما فى هذه الفقرة من تقريره عن دراساته بباريس :

«وقرأت أيضا مع مسيو شواليه جزءين من كتاب يسمى «روح الشرائع» ، مؤلفه شهير بين الفرنساوية ويقال له منتسكيو . وهو أشبه بميزان بين المذاهب الشرعية والسياسية ، ومبنى على التحسين والتقبيح العقليين . ويلقب عندهم بابن خلدون الإفرنجى ، كما أن ابن خلدون يقال له عندهم أيضا منتسكيو الشرق ، أى منتسكيو الإسلام» . (ص١٦٠)

ولم يستكشف رفاعة بانتقاله إلى باريس قيما من تراثه العربى كادت تندثر فى بيئته فحسب ، فأحياها وأذكاها ، بل فطن إلى أعماق حضارية فى نفسه كان يجهل قيمتها الجوهرية فى تكوين شخصيته . ذلك أنه شهد مولد علم جديد ، لعله أصبح مقصوده وقاصده دون أن يدرى ، هو علم المصريات . فقد فك شامبليون أسرار الهيروغليفية ، وافتتح على ضفاف السين فى أثناء إقامة رفاعة فى باريس (١٨٢٧) - قسم الآثار المصرية بمتحف اللوفر . هنا ألحت على ابن طهطا المغترب ذكريات الأرض العريقة . ووجد نفسه أمام تلك الآثار ، وكأنه أمام مرآة يتحقق فيها من صورته . ولأول مرة منذ العصور الوسطى أدرك مصرى صلته الوثقى بهذه الحضارة ، وتقلّدها ، وانبرى لتصحيح ما يسميه «بأوهام» المؤرخين الذين حجبوها عنه بروايات الأصنام والسحرة . يقول رفاعة :

«فانظر إلى بناء أهل مصر للبرابى وأهرام الجيزة ، فإنما بنوها لتكون آثارا ينظر بعدهم إليها من رآها . ولنذكر لك آراء الإفرنج فيها ، وما ظهر لهم بعد البحث التام ، حتى تقابله بما يذكره المؤرخون فيها من الأوهام» . (ص ٢١٠)

وتدفعه وطنيته الناضجة إلى جرأة الاحتجاج على محمد على عندما أنعم الباشا على حكومة فرنسا بالمسلة التى نصبت فى ميدان الكونكورد ، فيكتب :

«وأقول : حيث إن مصر أخذت الآن فى أسباب التمدن والتعلم على منوال بلاد أوربا فهى أولى وأحق بما تركه لها سلفها من أنواع الزينة والصناعة . وسلبه عنها شيئا بعد شىء يعد عند أرباب العقول من اختلاس حلى الغير للتحلى به ؛ فهو أشبه بالغصب . وإثبات هذا لا يحتاج إلى برهان ، لما أنه واضح البيان» (ص ٢١١)

وكلنا نعرف بعد ذلك ما قامت به مدرسة رفاعة الطهطاوى فى التاريخ ، وفى إحياء التراث ، وفى تأصيل العصرية التى سماها بالتمدن . إنه برنامج متكامل - من الفكر إلى الواقع ومن الواقع إلى الفكر - شرحه رفاعة فى كتابه الثمين : «مناهج الألباب المصرية ، فى مناهج الآداب العصرية» (سنة ١٨٧٠) .

تلك خلاصة تفاعله الحضارى بالانتقال عبر المكان . إن رسالة الحداثة عند رفاعة هى مواجهة حضارة معاصريه ، مواجهة الند للند ، بشخصية سوية . وإن لم يتسع المقام هنا

لاستعراض أوجه الحداثة فى منجزات رفاعة الطهطاوى على امتداد ميادين الحياة الشاملة التى خاضها ، مفكراً ومترجماً وأديبا ؛ ميادين اللغة والشعر والصحافة والقصة والمسرح والمتحف ؛ ميادين الإصلاح الاجتماعى والقانونى والسياسى والعلمى ، وتربية البنات والبنين ، للمشاركة فى استئناف بناء الحضارة على أرض الوطن ؛ فلن يغيب عنا أن منطلق الحداثة لديه خلال هذا كله كان انتقالا فى المكان .

والتحرك فى المكان من أهم عوامل النهضة دائما . فتاريخ القرن الخامس عشر فى أوربا - وهو عصر النهضة الذى طلع بمفهوم الحداثة - يروى لنا كيف أدى تدفق العلماء اليونانيين بمخطوطاتهم على إيطاليا ، هربا من الأتراك عقب سقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ ، إلى وصل أهل الغرب بمصادر ثقافية جددت تفكيرهم ، وكان الزمان قد عزلهم عنها وحجبها فى الشرق . لذا أصبحت جامعات إيطاليا وندواتها فى عصر النهضة قبلة الدارسين ، يرتحلون إليها من مختلف عواصم أوروبا ، ثم يعودون إلى أوطانهم حاملين بذور الحداثة فى العلوم والفنون وأساليب العيش .

عند هذا الحد أتوقف لأطرح سؤالا يلازمنى فى مراكز البحث العلمى والجامعى التى طالت رحلتى إليها ، ولا سيما بين فرنسا وسويسرا :

أين نحن من الحداثة ؟

إن مصر والوطن العربى بوجه عام فى عزلة . أجل ، لقد ألغيت المسافات ، تكفلت بذلك الطيارات والأقمار الصناعية والإذاعات والصحف ومكاتب السياحة والفنادق . ولكن على أى المستويات ؟ إننا فى مصر وفى الوطن العربى - على مستوى المعرفة - نكاد نجهل الفكر الحديث الذى يمس وجودنا المعاصر ، بل الذى أبدعه أبناء مصر وأبناء الوطن العربى فى الخارج ، خلال تجارب استكشاف متعمقة الرؤية ، هى امتداد بلا شك لتجربة رفاعة الطهطاوى . للأوضاع السياسية يد فى تلك العزلة ، وللأوضاع الاقتصادية يد كذلك ، غير أننى ألمس حاجزا أوليا هو حاجز اللغة . هل ترجمنا إلى العربية ما قدمه مبعوثونا إلى معاهد الغرب والشرق من رسائل جامعية ، فيها حصيلة التفاعل بين تراثنا وأحدث نظريات العلوم ؟ بل إن من بين متخصصينا من أصبحوا أعلاماً فى مجالات تخصصهم ، وحججا يرجع إليها الباحثون فى مختلف أنحاء العالم . وحسبى أن أذكر - على سبيل المثال لا الحصر - أسماء مصطفى صفوان المصرى ، تلميذ عالم التحليل النفسى الفرنسى «جاك لاكان» وخليفته ، ومحمد أركون الجزائرى أستاذ الفلسفة الإسلامية بجامعة باريس ، وإدوارد سعيد الفلسطينى الذى هز أوساط المستشرقين بكتابه عن الاستشراق ، وجورج شحادة اللبنانى الذى جدد فى المسرح بأعمال له دخلت كتب تاريخ الأدب الفرنسى المعاصر . هؤلاء بعض صناع الحداثة عندنا ، رغم تعبيرهم عنها بالفرنسية أو الإنجليزية ، عدا الناطقين بلساننا ، ممن استعاروا الأسبانية أو الألمانية أو الروسية ، وغيرها من لغات المخابر العلمية ولغات الفنون الجميلة .

هذه بضاعتنا تردّ إلينا وتثرينا يوم نترجمها إلى العربية ، فى رحلة الإياب ، مادام منطلق الحداثة نقلة فى المكان .

استدراكات

تود مجلة فصول أن توضح ما يلى :

- **أن المقال الذى نشر فى العدد السابق من المجلة بعنوان « نحو تحليل بنيوى للشعر الجاهلى » من ترجمة أحمد طاهر حسنين .**
- **وأن « نصوص من النقد الغربى الحديث » الذى نشر فى العدد نفسه فى باب « وثائق » من ترجمة ماهر شفيق فريد .**
- **وأن عرض كتاب « الاطراد البنيوى فى الشعر » بقلم حسن البنا .**

مشكلة الحداثة والتغيير الحضارى فى الأدب العربى الحديث

محمد مصطفى بدوى

منذ بداية عصر النهضة والأديب العربى يشعر بأن له دورا مهما فى تنبيه مجتمعه وتطويره ، شأنه فى ذلك شأن المثقفين فى كل مجتمع متخلف . فالمثقفون فيما يسمى بالعالم الثالث هم عادة شديدو الوعى بما تفرضه عليهم ثقافتهم من واجبات إزاء مجتمعاتهم وإزاء سائر مواطنيهم ، الذين لم تتح لهم الأوضاع العامة وظروف العيش مقدار ما أتيح لهم أنفسهم من الثقافة . الأديب العربى الحديث إذن هو عادة شخص يشعر بمسئوليته إزاء تطوير مجتمعه ودفع عجلة الحياة به ، حتى يلحق بسائر العالم المتطور الحديث ، الذى تزداد الشقة بينه وبين مجتمعه المتخلف ، بدلاً من أن تضيق على مر الأيام .

غير أن هناك عدة اعتبارات تميز الأديب العربى عن الأدباء فى بلاد كثيرة من العالم الثالث . فالأديب العربى الحديث هو - أولا - يكتب باللغة العربية - وأنا أقصر كلامى هنا - بطبيعة الحال - على نتاج الأدباء العرب الذين يستخدمون اللغة العربية أداة للتعبير عن تجاربهم وأحاسيسهم ومواقفهم . واللغة العربية لها تراث عريق هائل . وهذا التراث الضخم لا يتوافر لدى كثير من مجتمعات العالم الثالث . وثانيا ، كان الشعور السائد عند العرب على مدى قرون طويلة هو أن لغتهم هى أسمى اللغات وأفضلها . وبطبيعة الحال دخلت عوامل شتى لتقوية هذا الإحساس وترسيخه فى ذهن الحضارة العربية عموما . ومن هذه العوامل - بلا شك - كون العربية هى لغة القرآن الكريم وما ترتب على ذلك من مفاهيم تتعلق بإعجاز القرآن وما إليه . لذلك ارتبط الأدب بالدين عن طريق العلاقة التى وجدت بين اللغة العربية والدين الإسلامى ، وأصبح التطور فى مفهوم الأدب وأسلوبه ولغته لا يخلو من مضمون دينى وإيماءات وارتباطات ونتائج دينية .

وثالثا ، كان المفهوم العربى التقليدى للأدب ، ذلك المفهوم الذى أسسه وروّج له النقاد القدامى ، يحتوى - لأسباب عدة - على شىء من تقديس الماضى . فالشعر العربى - وعلى مدى قرون طويلة كان الأدب عند النقاد والقراء والمثقفين بعامة يعنى أساساً الشعر - أقول إن الشعر العربى منذ ظهور الإسلام كان ينظر إلى الوراء ويخلع غلالة من المثالية على الشعر الجاهلى . وهذا لا يعنى بأى حال من الأحوال أنه لم تحدث أى تغيرات فى الشعر العربى منذ العصر الجاهلى ، فأنا آخر من يزعم ذلك ، بل إننى قد سبق أن تناولت بالدراسة بعض هذه التغيرات المهمة فيما نشرت من أبحاث فى الأدب العربى القديم . ومع ذلك ، فعلى الرغم من هذه التغيرات ظلت للشعر القديم الجاهلى مكانته السامية ، وسرعان ما أصبح للمعلقات فى نظر النقاد والأدباء منذ بداية النقد الأدبى عند العرب قيمتها العظمى بوصفها نماذج لأروع ما وصل إليه الشعر العربى . ومن ثم كان المجددون فى الأدب العربى حتى فى عصوره الأولى فى القرون الوسطى يصطدمون بأشياع القديم . وكانت المعركة بين الجديد والقديم فى تاريخ الأدب العربى أعنف مما تكون المعركة عادة بين أنصار الجديد والقديم فى الحضارات الأخرى . وكانت دلالات هذه

المعركة وأبعادها أوسع وأشمل فى حالة الأدب العربى منها فى غيره من الآداب ؛ لأنها كانت - ولا تزال - تمس المفهوم الجوهرى للأدب ، ومن ثم تمس دعامة مهمة من دعائم الحضارة العربية .

رابعا - لأن معايير الجمال الفنىّ كانت إلى حد بعيد جدا ، وعلى مدى حقبة طويلة من الزمن ، مستمدة من الشعر القديم ، فقد تضاءل الدور الذى يقوم به الخيال ، وتحولت الأصالة فى الشعر من استكشاف مناطق جديدة من التجربة الإنسانية الواسعة إلى الإتقان والبراعة فى صياغة مضمون اتفقت عليه الجماعة أو كادت ؛ ومن ثم زاد الاهتمام بالصيغة والشكل على حساب المضمون والجوهر . ومع مضى الوقت بترت العلاقة بين الأدب والحياة أو كادت أن تبتر ، وانحصر مفهوم الأدب أو الشعر فى ذهن الشاعر والناقد وجمهور القراء أو المستمعين على حد سواء فى نطاق التمكن من اللغة ، والبراعة فى استخدام المحسنات اللفظية والبديعية ، بدلاً من أن ينطلق إلى مواكبة التجربة البشرية ، ورصد التغير فى حياة المجتمع وقيمه ، بل العمل على إيجاد هذا التغيير . وهكذا أصبح الأدب شيئا يقع خارج الزمن .

وطبيعى أن يكون الأديب العربى ، شأنه فى ذلك شأن أى أديب يكتب أو يؤلف بلغة لها ماضيها العريق وتراثها الأدبى الثرى ، من أولئك الذين تهمّهم المحافظة على التراث الأدبى العربى ؛ فالشعر - كما كانوا يقولون فى الماضى - هو ديوان العرب الذى حفظ لهم تاريخهم ومثلهم العليا وقيمهم ، وبالمثل كان الشعراء والأدباء هم الأمناء على هذا الديوان ، يحفظونه وينقلونه جيلا عن جيل . وهكذا أصبح الأديب العربى بالضرورة من عوامل الثبات والمحافظة فى الحضارة .

وهكذا نجد الأديب العربى الحديث يمثل موقفا مزدوجا بشكل حاد جدا ؛ فهو من ناحية يمثل - بوصفه واحدا من المثقفين - نقطة الانطلاق فى سبيل التغير ؛ أى النقطة التى تتبلور فيها الرغبة فى التجديد والتحديث وتغيير حياة الجماعة . وهو - من ناحية أخرى ، وبوصفه الحارس الأمين الذى يحافظ على تراثه الثقافى وتراث لغته - إنما يمثل الرغبة فى الثبات والمحافظة . وبين هذين النقيضين : نقيض الثبات والجمود ، ونقيض التغير والثورة والتجديد ، يتأرجح الأديب العربى الحديث . ومع ذلك يمكننا أن نقول بشكل عام جدا إن تطور الأدب العربى الحديث هو تطور أو تحول فى موقف الأديب بصفة عامة من طرف الثبات والمحافظة إلى طرف التحول والتغير والتجديد .

وواضح أنه لا يمكننا فى حدود هذا البحث المقتضب أن نتتبع تطور الأدب العربى الحديث كله ، حتى لو قصرنا كلامنا على مصر ، وكان حديثنا على نحو إجمالى ، وعن طريق التعميم والأحكام التقريبية فحسب . لذلك سنكتفى أولا باختيار شخصية من هذا الأدب تمثل لنا هذا الازدواج خير تمثيل ، وتتضح فيها بعض صفات ذلك النموذج المثالى ideal type على رأى ماكس فيبر Max Weber ؛ نموذج الأديب العربى الحديث .

لن يكون مثلنا رفاعة رافع الطهطاوى ، على الرغم من جهوده المعروفة فى سبيل التثقيف والحداثة ؛ فمهما بلغ تحمسنا للطهطاوى فلن نستطيع أن نعزو إلى نتاجه الأدبى سوى قيمة تاريخية تنحصر فى الدور الخطير الذى أداه فى تاريخ الثقافة العربية الحديثة فى مصر .

سنبدأ بنتاج أدبى آخر من جيل أحدث ، نتاج لا تزال له قيمته الأدبية وأهميته وجاذبيته وحيويته ماثلة حتى اليوم . هذا النتاج هو «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحى (١٩٠٧) ؛ وهو من الآثار الأدبية التى تسجل لنا مرحلة معينة على طريق التحول والتغير .

يقول المويلحى فى مقدمته للطبعة الثالثة من كتابه : «وبعد ، فهذا الحديث - حديث عيسى بن هشام - وإن كان فى نفسه موضوعا على نسق التخييل والتصوير فهو حقيقة متبرّجة فى ثوب خيال ، لا أنه خيال مسبوك فى قالب حقيقة ، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعينّ اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها» .

من هذه المقدمة تتضح لنا عدة أشياء ؛ أولها ، أن المويلحى يؤكد صلته بالتراث القديم عن طريق العنوان الذى اختاره لكتابه : حديث عيسى بن هشام . فعيسى بن هشام - كما هو معروف - هو الراوى فى مقامات الهمذانى ، الذى يعزى إليه عادة ابتكار شكل المقامة فى القرن العاشر الميلادى ؛ كما أن لفظة «حديث» أقرب إلى التراث من تلك الألفاظ التى بدأ معاصرو المويلحى يستخدمونها للتعبير عن الشكل القصصى فى الأدب الأوروبى ، مثل لفظة «رومانيات» .

ومع ذلك فمقدمة المويلحى تتضمن شيئا مهما . يميزه فى التوّ عن أصحاب المقامات التقليدية ، سواء فى القرون الوسطى أو فى القرن التاسع عشر ، مثل ناصيف اليازجى صاحب «مجمع البحرين» . فهو إن كان يتفق معهم ، ولا سيما مع المتأخرين منهم ، فى هدفه التعليمى ، يظل هناك فارق مهم بينه وبينهم ؛ فهم كانوا يهتمون - أولا وقبل كل شىء - باللغة وبراعة الأسلوب ، فكانوا يتخذون من المقامة وسيلة لإظهار تمكنهم من اللغة ، ومن المحسنات البديعية ، كما أن نتاجهم أصبح يستخدم فيما بعد أداة لتعليم الناشئة أسرار اللغة والفصاحة . وكلما ابتعدنا عن الهمذانى ، الذى كانت مقاماته تعكس الواقع الاجتماعى لعصره على نحو رائع ، ازداد اهتمام مؤلفى المقامات بالناحية اللغوية من نتاجهم ، بحيث أخذ الشكل والأسلوب يطغيان على المحتوى والموضوع بمضى الزمان ، حتى كاد يختفى المضمون الإنسانى الاجتماعى النابض بالحياة ، خلف البراعة اللفظية .

وليس من قبيل الصدفة أن المويلحى - حين أراد أن يربط نتاجه بالتراث - ذهب إلى مقامات الهمذانى بدلا من أن يلجأ إلى مقامات الحريرى ذات الشهرة الواسعة ، والمكانة السامية ، فى ثقافة العرب الأدبية ؛ فقد حظيت هذه المقامات بمكانة تفوق تلك التى كانت تحظى بها مقامات الهمذانى حتى العصر الحديث . ولأن المويلحى كان مرهف الإحساس ، شديد الوعى بالواقع الاجتماعى ، فقد فضّل الهمذانى ، لكونه يعكس الواقع الاجتماعى أكثر مما يعكسه الحريرى . ولا شك أن المويلحى فى اختياره هذا يدل على عصريته ؛ إذ إن الأدباء والمثقفين المجددين فى أواخر القرن التاسع عشر كانوا قد بدأوا يظهرون اهتمامهم الجاد بنتاج الهمذانى . ومثال ذلك الشيخ محمد عبده نفسه ، الذى كان له عميق الأثر على المويلحى ، والذى نشر تحقيقه لمقامات الهمذانى وشرحه لها فى عام ١٨٨٩ .

وهناك ناحية أخرى تميز المويلحى عن غيره من أصحاب المقامات التقليدية . لقد شغلهم اهتمامهم باللغة ، وانهماكهم فى الأسلوب ، عن كل اعتبار آخر ، حتى أنهم مضوا يقلدون المقامات الأولى فى موضوعاتها ، وإن كان من هذه الموضوعات ما ينافى الأخلاق الحميدة ، ويدور حول ألاعيب الكدية والغش والكذب وخداع الغافلين . إن الكدية - فى مقامات الهمذانى - لها دلالتها الاجتماعية بلا شك ، ولكنها تعوزها هذه الدلالة كلية ، وتصبح مجرد تقليد أدبى أجوف ، حين تظهر فى مقامات المتأخرين الذين يمكن وصفهم بأنهم من أتباع مذهب الفن للفن ، إن جاز لنا أن نستخدم اصطلاحا نقديا حديثا فى الكلام عنهم . وعلى عكس ذلك تماما كان المويلحى ؛ فإن هدفه أخلاقى إصلاحى فى جوهره . لقد كان تلميذا لجمال الدين الأفغانى والشيخ محمد عبده ؛ ومن ثم كان يعد نفسه - أولا وقبل كل شىء - معلما ، وداعيا للفضيلة ، ومصلحا اجتماعيا . ولا ننسى أنه صاحب المقالات الأخلاقية التى نشرها فى كتاب تحت عنوان «علاج النفس» . لقد كتب «حديث عيسى بن هشام» أصلا فى شكل مقالات فى جريدة «مصباح الشرق» ، التى كان لها هدفها الاجتماعى والسياسى الواضح . وهكذا فإن كتاب «حديث عيسى بن هشام» يمثل نقلة خطيرة فى مفهوم الأدب ، وفى اهتمام الأديب العربى الحديث ؛ لأن المويلحى يهتم فيه - أولا وقبل كل شىء - بمحتوى مقاماته لا بأسلوبها ولغتها . وما من شك فى أن أولوية المضمون وأسبقيته فى الأهمية على الشكل أو اللغة تمثل تحولا هائلا فى أدب المقامات له أهميته البالغة ؛ فهذه الأولوية هى فى نهاية الأمر ما يجعل كتاب «حديث عيسى بن هشام» عملا أدبيا حديثا حقا ؛ أى أنها الشىء الذى يضفى صفة الحداثة عليه . وطبيعى أن تكون نتيجة أولوية المضمون على الشكل هى تمزق المقامة من حيث هى شكل فنى على يد المويلحى ؛ فهو يبدأ كتابه (أو الأحرى أن نقول مقالاته الصحفية) على هيئة مقامات ؛ ولكن كتابه يتحول ويتطور وينمو بحيث لا تسعه حدود المقامة الضيقة ، فيصبح فى عناصره الوصفية والروائية شيئا أقرب إلى الرواية منه إلى المقامة ، أو - على الأصح - شيئا بين بين .

ومعنى غلبة المضمون والمحتوى على الشكل أن الأدب العربى قد بدأ يدخل الزمن مرة ثانية ، بعد أن ظل قرونا خارج الزمن ؛ وأنه بدأ يعكس الوضع الاجتماعى الراهن . إن الصفة الانتقالية التى يتميز بها شكل «حديث عيسى بن هشام» وأسلوبه ولغته إنما هى انعكاس للوضع الحضارى الانتقالى الذى يدور حوله هذا العمل الأدبى المهم ؛ فهو عبارة عن قنطرة للعبور من القديم إلى الحديث ، أو حلقة الوصل بين القديم والحديث ، أسلوبا ومضمونا . إنه - من ناحية الأسلوب - يبدأ بالسجع ، ثم لا يلبث أن ينتقل منه إلى النثر المرسل . كذلك فإنه - من ناحية الرؤ ية والتفكير - ينتقل من الأنماط التقليدية الجامدة إلى الأنماط الحديثة المتطورة فى الحياة والفكر . ولذلك فإنه يحتل مكانا مركزيا فى تطور الأدب العربى الحديث ، ولا سيما فى مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح فى مصر على الأقل . ذلك أن موضوع «حديث عيسى بن هشام» هو أثر من آثار الحضارة الأوربية الحديثة على المجتمع الإسلامى العربى التقليدى ، أو الصراع بين القيم الأوربية والقيم الإسلامية التقليدية . وهو عين الموضوع الذى أصبح من الموضوعات الأثيرة لدى الأجيال اللاحقة من الكتاب والأدباء . لقد عاش المويلحى فى عصر انتقال فعبّر عن ذلك التغير الفكرى والاجتماعى والحضارى الخطير الذى أصاب المجتمع الإسلامى فى مصر . وعلى المنوال نفسه نجد أن معظم كبار الأدباء اللاحقين - أمثال توفيق الحكيم وطه حسين ويحيى حقى وطاهر لاشين ونجيب محفوظ ويوسف إدريس بل عبد الحكيم قاسم - قد سجلوا جميعا ، كل فى جيله ، انطباعاتهم عن مراحل أخرى من هذا التغير الحضارى ، كما عبروا عن مواقفهم إزاءه .

ولم يكتف المويلحى بتسجيله للتغير الاجتماعى الذى عاصره ، بل حاول أيضا أن يحدد اتجاهه ، وأن يحكم عليه ؛ لأنه - أولا وآخرا - كان كاتبا ذا رسالة .

وقصة « حديث عيسى بن هشام » - كما هو معروف - قصة قيام أحمد باشا المنيكلى ناظر الجهادية المصرى فى عصر محمد على من قبره فى أواخر القرن التاسع عشر ليرى عالما غير عالمه ، ومجتمعا جديدا بأوضاع مختلفة ، وقيم أخلاقية ، ونظم قانونية متباينة . وهو يمر - عن طريق اصطدامه بالقانون فى بداية القصة - بتجارب عدة من شأنها أن تتيح للمؤلف - عن طريق مباشر وغير مباشر - أن يقابل بين ما كان عليه المجتمع فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وما آل إليه فى أواخر ذلك القرن . وبصفة إجمالية يمكن تقسيم التغيرات الكبرى التى رأى

المويلحى أنها طرأت على المجتمع إلى أربع أنواع : أولا ، تغيرات « طوبوغرافية » تتعلق بمظهر المدينة ، مثل اختفاء القاهرة ، وإدخال أسماء الشوارع وأرقام البيوت ، وإنشاء الحدائق العامة ، والمبانى الضخمة الفاخرة ، مثل دار الأوبرا ، وتنسيق الميادين العامة ، وإقامة التماثيل فيها ، وإضاءتها بالكهرباء . ثانياً ، تغيرات قانونية واجتماعية ، مثل إيجاد نظام قانونى جديد لا يميّز فيه بين الفلاح وغيره من طبقات الشعب العليا – نظام معقد تتعدد فيه المحاكم نتيجة لازدياد النفوذ الأجنبى ، وتغلغل الامتيازات الأجنبية . هذا فضلا عن اتباع مظاهر السلوك الأوربى ، مثل الذهاب إلى الأوبرا والمسرح ، وتدخين النساء للسجاير وازدياد الاختلاط بين الجنسين ، وحفلات الزواج العصرية ، وتقليد الأجانب فى كل شىء ، حتى فى السكنى بالأوتيل وهجرة البيوت ، بل فى موضة الانتحار ! واجتذاب المدينة الحديثة ببريقها وبملاهيها الليلية لأعيان الريف الذين تخلبهم الحياة الحديثة فيضيعون ثروتهم فى اللهو والمجون . ثالثاً ، تغيرات ثقافية ، مثل انتشار المدارس الحديثة ، بما فيها من نظم التعليم العصرية غير الدينية ، وذيوع الصحافة والصحف غير الرسمية على الخصوص ، مثل الأهرام والمقطم والمؤيد ؛ وظهور المسرح العربى . رابعاً ، تغيرات أخلاقية ، مثل دبيب الضعف والانحلال فى القيم التقليدية المتوارثة ، وانتشار شرب الخمور ، والميسر ، والبغاء ، فى النوادى ودور الملاهى الليلية .

والآن ، ما موقف المويلحى إزاء هذه التغيرات ؟ إنه يرى أن مصدرها – ولا سيما الأخلاقية منها – هو تغلغل المدنية الأوربية فى المجتمع المصرى – تلك المدنية التى يدينها المويلحى فى الكثير من النقاط . ومع ذلك فإن موقفه بصفة عامة هو موقف المعتدل غير الرافض لها كل الرفض .

إننا نجده – إزاء ما طرأ على مظهر المدينة من تحسين وتجميل – يتحمس للتغيير ، ولكنه يستشعر الأسف من جهة أن الذين يستمتعون بهذا التحسين والتجميل من القصور إلى الحدائق هم الأجانب وليسوا أهل البلد . وإزاء التغييرات القانونية نراه يدفع تهمة الباشا بأنه قد « فشل الحال وانحل النظام » ؛ قائلا إن الشرع لم ينسخ « بل هو باق على الدهر ما بقى فى العالم إنصاف وفى الأمم عدل . ولكنه كنز أهمله أهله . . . وتمسكوا بالفروع دون الأصول ، واستغنوا عن اللب بالقشور . . . ولم يفقهوا أن لكل زمن حكماً يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به مصلحة الناس ، بل ظلوا واقفين عند الحد الأدنى لا يتزحزحون ولا يتلحلحون ، معتقدين أن الدهر دار دورته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركة ثم سكن ، فلا أمل فيه ولا عمل ، فكانوا سبباً فى تهمة الشرع الشريف بخلل الحكم ، ووهن العقد ، وقلة الغناء فيه لإنصاف الناس فى معايشهم ومرافقهم ، على حسب ما تتجدد به حالات الزمن ، وتتخالف عليه أشكال العصور . ومن هنا تولدت الحاجة إلى إنشاء المحاكم الأهلية بجانب المحاكم الشرعية » . (حديث عيسى بن هشام – القاهرة ١٩٦٤ – ص ٢٦ – ص ٢٧) . وهو يهاجم الخرافات (ص ٢٧) ويمجّد الوقاية من الطاعون (ص ١٢١) والطب العصرى ، ويشرح دور « الميكروب » و « المكرسكوب » وغيرهما من أدوات الطب الحديث (ص ١٢٢) ، ويشكو قائلا : « أقسم لك بالله وملائكته وكتبه أن أكثر مشايخنا لا علم لهم بها ، وأنهم لا يزالون كالعهد بهم فى معزل عن العلوم النافعة ، والمخترعات المفيدة » (ص ١٢٣) .

كذلك استمع إليه يتحدث عن الصحافة إلى الباشا فيقول إن الجرائد « أثر من آثار المدنية الغربية ، انتقل إلينا فيما انتقل . والأصل فى وضعها انتشار الحمد للفضيلة ، والذم للرذيلة ، والنقد على ما قبح من الأعمال ، والحث على ما حسن من الأفعال ، والتنبيه على مواضع الخلل ، والتخصيص على إصلاح الزلل ، وتعريف الأمة بأعمال الحكومة النائبة عنها ، حتى لا تجرى بها إلى غير المصلحة . وتعريف الحكومة بحاجات الأمة لتسعى فى قضائها . وبالجملة فإن أصحابها هم فى مقام الآمرين بالمعروف ، والناهين عن المنكر ، الذين أشارت الشريعة الإسلامية إليهم » (ص ٣٧) . ثم ينعى على العلماء والمشايخ « يغفر الله لهم » أنهم « يرون الاشتغال بها بدعة من البدع ، ويعتبرونه فضولا تنهى عنه الشريعة » . ويثنى المويلحى على الفضلاء من رجال الصحافة ، وفى الوقت عينه ينتقد بلا هوادة أتباع الغش والخداع والكذب والنفاق والمكر والاحتيال منهم (٣٧) ، وهو – بالمثل – يقول عن المسرح إن « التياترو » معروف عند الغربيين بأنه أصل التثقيف والتأديب ، ومنبع الفضائل ومحاسن الأخلاق ؛ يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ؛ وهو عندهم توأم الجرائد ؛ هذه تعظ بالخبر ؛ وهذا يعظ بالنظر ؛ فيغرس فى النفوس صورة الفضيلة مجسمة للأبصار ، بما يعرضه على الناظرين والسامعين من تاريخ أهل الفضائل فى الأزمان الغابرة أو الحاضرة ؛ ويفعل فى النفوس ما لا تفعله الرواية والخبر » (ص ٢٧٦) . ويشكو من أن هذا الفن « لا يزال هنا على حال القصور والانحطاط ، لم يلتفت المصريون إلى إتقانه وحسن وضعه ، وجهل الناس أصل الغرض المقصود منه فحسبوه نوعاً من أنواع اللهو والخلاعة » . ويتهم المويلحى المصريين بأنهم « على شدة ولعهم بتقليد الأجانب ، لا يقلدونهم إلا فيما خف وهان من الزخرف المموه ، والبهرج الكاذب ، والملاذ الشهوانية ، مما لا ينتج عنه إلا سقم الأجسام ، ونفاد الأموال ، وما عدا ذلك من أمور المدنية النافعة فمجهول عندهم ، بل مرذول لديهم . وإجمال القول فى هذا الباب أن مثل المصرىّ فى أخذه بالمدنية الغربية كمثل المنخل ، يحفظ الغث التافه ويفرط فى الثمين النافع » (ص ١٩٠) .

وتكون النتيجة التى يصل إليها المؤلف فى آخر فصل له فى

كتابه هى أن سبب الخلل فى المجتمع المصرى هو « دخول المدنية الغربية بغتة فى البلاد الشرقية ، وتقليد الشرقيين للغربيين فى جميع أحوال معايشهم ، كالعميان لا يستنيرون ببحث . ولا يأخذون بقياس ، ولا يتبصرون بحسن نظر ، ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع ، وتباين الأذواق ، واختلاف الأقاليم والعادات ، ولم ينتقوا الصحيح من الزائف ، والحسن من القبيح ، بل أخذوها قضية مسلّمة ، وظنوا فيها السعادة والهناء ، وتوهموا أن يكون لهم بها القوة والغلبة ، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة ، والعادات السليمة ، والآداب الطاهرة ، ونبذوا ما كان عليه أسلافهم من الحق ظهريا ، فانهدم الأساس ، ووهت الأركان ، وانقض البنيان ، وتقطعت بهم الأسباب ، فأصبحوا فى الضلال يعمهون ، وفى البهتان يتسكعون ، واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية ، واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمرا مقضيا ، وقضاء مرضيا . وخربنا بيوتنا بأيدينا ، وصرنا فى الشرق كأننا من أهل الغرب ، وإن بيننا وبينهم فى المعايش لبعد المشرق من المغرب » (ص ٢٨٤) .

واضح إذن ، ولا سيما من تلك الصورة المتشائمة السوداء التى يرسمها المويلحى للمجتمع المصرى ، أن هدفه الأساسى هو أن ينقد المجتمع المصرى المعاصر . وكل نقد اجتماعى يفترض بالضرورة وجوب التغيير ، ومن ثم إمكان التغيير . بل إن ما يهاجمه المويلحى بعنف شديد هو حدوث التغيير وإن كان قد تم على مستوى المظهر والسطح دون التعمق إلى طبيعة الأشياء . وهكذا فإن المويلحى من حيث هو ناقد للمجتمع يقف ضد الجمود والثبات ، ويؤمن بالتحول والتنمية . ولقد رأينا شيئا من النواحى العصرية المختلفة فى كتاباته . ومع ذلك فقد رأينا أيضا الجانب التقليدى الذى ينظر إلى وراء فى « حديث عيسى بن هشام » ؛ ذلك الجانب الذى لا يظهر فقط فى المظاهر الشكلية الأسلوبية ، والرغبة فى إيجاد صلة بين ما هو جديد وبين التراث القديم من المقامات ، بل يظهر أيضا فى موقف المويلحى إزاء ما أصاب المجتمع المصرى من تغيير على عدة مستويات ، ولا سيما فى محاولة الربط بين ما يرتضيه من المدنية الغربية والمفاهيم الإسلامية ، مثل الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر .

المويلحى إذن عصرى تقليدى معا ، مجدِّد محافظ فى الوقت نفسه . ولعل محافظته تظهر فى صورة صارخة فى مقالاته التى انتقد فيها مرّ الانتقاد الشاعر أحمد شوقى حين أراد أن يجدد فى الشعر عن طريق الإفادة من الشعر الفرنسى . وهكذا يمثل المويلحى خير تمثيل ذلك الصراع بين القديم والجديد ، أو ذلك التأرجح بين نقيض الثبات والثورة ، أو التقليد والتحديث ، الذى أشرت إليه فى بداية هذا البحث ، والذى زعمت أنه من الصفات المميزة لنموذج الأديب العربى حتى وقتنا هذا .

هذا ولا أظننى بحاجة إلى أن أبيّن أن هذا النموذج - شأنه شأن أى نموذج مثالى - هو فى نهاية الأمر تجريد ذهنى لا يتحقق بكل حذافيره وبصورة كاملة تماما فى عالم الواقع والتاريخ ، وإن كانت درجة تحققه تتفاوت من أديب إلى آخر . فهى عالية جدا فى حالة المويلحى وتقل بكثير فى حالة طه حسين مثلا . كذلك يقترب بعض الأدباء من أحد الطرفين دون الآخر . فمصطفى صادق الرافعى وأتباعه من الأجيال التالية أقرب إلى طرف الثبات والمحافظة ، على حين أن سلامة موسى ومن حذا حذوه من الأجيال اللاحقة أقرب إلى طرف التغير . ومع ذلك فبصفة عامة لا يخلو الأديب العربى المعاصر كلية فى مصر وفى غير مصر من قدر من هذا التأزم ، الشىء الذى يجعل دور الأدب فى التنمية سلاحا ذا حدّين .

إن كل تغيير فى عالم الأدب ، سواء أكان إبداعاً أم دراسة نقدية ، يهدف إلى تغيير المجتمع بقيمه الحضارية والروحية ، وبمقولاته الفكرية ، بدرجات متفاوتة . انظر مثلا إلى نتاج طه حسين النقدى . إن أول ما يلفت النظر فى نقده الأدبى ، ويكسبه ثقلا خاصاً ، هو - كما سبق أن أوضحت فى مناسبة أخرى - ما يمكن تسميته بالحس المصيرى أو الإحساس المصيرى لدى الناقد أو الكاتب ، أى إحساسه بأن مصيره ومصير كلمته مرتبط ارتباطا وثيقا بمصير أمته وحضارته ، وبأنه يقوم بدور ذى خطر فى تقرير مستقبل أمته ومجتمعه . هذا الإحساس يفجؤنا حين يظهر بشكل حاد فى أول كتاب مهم له وهو « ذكرى أبى العلاء » (١٩١٥) . لقد أدرك طه حسين وهو لا يزال شابا لم يتعد الخامسة والعشرين ، أن الاختيار بين المنهج التقليدى القديم فى دراسة الأدب العربى والمناهج الغربية الحديثة ليس مسألة تتعلق بالأدب فحسب ، وإنما هى مسألة بالغة الخطورة ، ترتبط بمصير الثقافة العربية الحديثة وبمصير المجتمع المصرى بأسره . وهكذا فمنذ البداية يوحّد طه حسين بين ذاته وقضيته من جهة ، ومجتمعه وعصره وقضايا وطنه بأكمله ، من جهة أخرى . وإذا كانت الأجيال اللاحقة من مثقفى المصريين قد نظرت إلى طه حسين بوصفه رمزا تتبلور فيه آمالها ومثلها العليا ، فإن ذلك لا شك يعود - إلى حد بعيد - لا إلى إنجازات طه حسين نفسه ومواقفه البطولية دفاعاً عن حرية الرأى فى تاريخ الفكر المصرى الحديث فحسب ، بل مصدره أيضا أن طه حسين منذ بداية حياته النقدية والفكرية كان يشعر - على نحو غريب - بأنه يمثل شيئا أسمى وأعم من مجرد ذاته الخاصة . وهكذا فالنقد الأدبى عند طه حسين لا يدور فى مجال أكاديمى ضيق ، بل يؤلف جزءا لا يتجزأ من موقف الناقد العام إزاء الحياة وإزاء الثقافة والمجتمع . ولعل هذا الترابط هو مصدر ما نشعر به فى أقوال طه حسين وأحكامه من قوة وأهمية وثقل ؛ إذ هو ينظر إلى الأدب دائما فى سياق واسع عام ؛ سياق ثقافى وقومى معا . والمثل الصارخ للأبعاد الحضارية البعيدة للنقد الأدبى هو بلا شك ما أثاره كتاب طه حسين « فى الشعر الجاهلى » من ضجة لا يمكننا أن نتصور مثيلا لها على الإطلاق فى القرن العشرين يحدثه أى كتاب فى النقد

الأدبي في مجتمع متقدم متطور مثل المجتمع الإنجليزي أو الفرنسي . وإذا كان لنا أن نذكر أمثلة أخرى من مجال الأدب الإبداعي ، فلنتأمل الأبعاد الحضارية الاجتماعية والسياسية لمحاولة التأليف باللغة العامية ، أو الضجة التي ثارت حول حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة الواحدة .

وهكذا فكل موقف أدبي في العالم العربي الحديث ينطوي على موقف من المجتمع . وكل تجديد أصيل في الأدب يتضمن تجديدا أو محاولة للتجديد في المجتمع . هذا فضلا عن أن جميع قضايا التنمية - على حد تصوّر متخصص مثل ددلى سيرز Dudly Seers لها - قد عالجها إما مباشرة أو عن طريق غير مباشر كبار الأدباء العرب المعاصرين من روائيين وكتاب قصة قصيرة أو مسرحية أو شعراء ؛ فالفقر والبطالة وعدم المساواة والتعليم والتربية السياسية والاستقلال بل محاولة الاعتماد على النفس والأصالة جميعها وردت في نتاج الأدباء المصريين ، أمثال طه حسين ، وتوفيق الحكيم ، وطاهر لاشين ، ويحيى حقي ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجمال الغيطاني .

ومع ذلك حتى في كتابات أشد الأدباء إحساسا بالعدالة الاجتماعية وأشدهم تألما للتخلف الحضاري لا تزال توجد عوامل من شأنها أن تربط الأديب العربي بالماضي . ويرجع ذلك إلى عدة أمور بالغة التعقيد . منها مجرد استخدامه للغة العربية التي هي خزانة للتراث من أجيال سحيقة موغلة في القدم . وليس من باب الصدفة أن أديبا كبيرا يستغل إمكانات اللغة العربية على نحو بارع مثل نجيب محفوظ ، قد ثبت أن معدّل اقتباساته من القرآن الكريم والأصداء القرآنية في رواياته وقصصه القصيرة أعلى كثيرا مما نجد عند غيره من الكتاب ؛ فإن هذا له دلالته الحضارية العميقة . ومن هذه الأمور أيضا استلهام الأدباء للماضي الحضاري عن قصد وعن غير قصد . ومنها نزعة الأدباء إلى مقابلة الحاضر بالماضي . وقد تظهر هذه النزعة في صورة منهج قصصي واع ، كما هو الحال في روايات جمال الغيطاني ؛ وقد نجد الرواية التي تدور حول مشكلات عصرية بحتة ، مثل خيانة الثوري لقضية الثورة ، أو جناية المجتمع على الفرد الطموح الفقير تشمل أيضا عناصر صوفية تقليدية ، كما نجد في رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ مثلا ؛ بل إن ما يسترعي الانتباه هو مدى تغلغل النزعة الصوفية في شتى ألوان الأدب العربي في السنوات الأخيرة ؛ وهذا أيضا له دلالته الحضارية العميقة . ومن هذه الأمور حرص الكتاب العرب المعاصرين على تحقيق الأصالة في نتاجهم ؛ وهذا يعني في أحيان كثيرة تأكيدهم لعنصر التراث فيه . وأخيراً لابد من ذكر الصراع الطبيعي بين أجيال الأدباء . فالأديب الذي يبدأ حياته ثوريا غالبا ما ينهيها وهو في صفوف المحافظين . والأمثلة على ذلك كثيرة ومعروفة (ولا تقتصر على الأدب العربي وحده) . هذا وإن كان لابد من تأكيد عنصر التطوير والتغيير ، مادامت هناك أجيال ناشئة من الأدباء .

وبعد ، لقد آثرت أن أقصر كلامي في موضوع الحداثة على الأدب العربي ولم أتطرق إلى مشكلة الحداثة في الآداب الأوربية . ومن ثم فقد جعلت مفهوم الحداثة يصدر على نحو مباشر وغير مفتعل من طبيعة الأدب العربي ذاته ، وتطوره خلال المائة سنة الماضية . ووفقا لهذا المفهوم يكون الأدب العربي الحديث هو ذلك الأدب الذي يعبّر تعبيرا تلقائيا عن الإنسان العربي الحديث . وغنيّ عن الذكر أن مثل هذا الأدب لم يتأت إلا عندما بدأ الأدب العربي يدخل في الزمن ثانية ، ويندمج في التاريخ مرة أخرى ، ولم يَعُدْ مثاليا أو « لا زمنيا » في محتواه (تلك المثالية أو اللازمنية التي يمثلها خير تمثيل الكثرة الكثيرة من قصائد المدح التي تُنْسَب إلى الممدوح فيها مجموعة من الخصال والفضائل ، كالشجاعة والكرم والحلم وما إليها ، فيتحول الممدوح من شخص بالذات إلى مجرد نموذج مطلق عام ، لا ينحصر في أي زمان أو مكان) . وهكذا كان أول شرط من شروط تحقق الحداثة عندنا هو أن يشرع الأديب في الاهتمام بالمضمون والمحتوى ، وتبطل عبوديته للشكل والأسلوب . لذلك كان خليل مطران شاعراً حديثا حقا حينما قال في مقدمة الجزء الأول من ديوانه (١٩٠٨) ، ردا على الذين اتهموا شعره بأنه شعر عصري :

« نعم هذا شعر عصري . وفخره أنه عصري . وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر . هذا شعر ليس ناظمه بعبده . ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده . يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح . . . ينظر قائله إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها ، وفي ترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحري دقة الوصف ، واستيفائه فيه على قدر . هكذا حاولت أن أصنع شعري » . ويضيف مطران قائلا : « على أنني أصرح ، غير هائب ، أن شعر هذه الطريقة - ولا أعني منظوماتي الضعيفة - هي شعر المستقبل ؛ لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا » . (ديوان الخليل - جـ ١ - القاهرة ١٩٤٩ ص ٩ - ١٠) . حقا لقد كان لذلك الشاعر العظيم من الذكاء والفطنة ما جعله واعيا كل الوعي بمفهوم العصرية وبما تقتضيه الحداثة في زمانه . أما معايير الحداثة في نظره فثلاثة أشياء : الحياة والحقيقة والخيال ، وجميعا لا تتحقق إلا بتحرر الشاعر من عبودية الشكل والقوالب الجامدة ، وإن كان ذلك لا يعني مطلقا إهماله للأسلوب . ويصدق هذا الكلام أيضا على مجموعة شعراء الديوان ، الذين كانوا يسمون بمدرسة التجديد في الشعر في وقتهم ، كما يصدق على روّاد القصة القصيرة في مصر في العشرينيات من هذا القرن ، وكانوا يطلقون على أنفسهم اسم المدرسة الحديثة . وقد تحدث عنهم الكاتب الكبير يحيى حقي في كتابه الرائع على الرغم من صغر حجمه « فجر القصة المصرية » . لقد هدف أفراد كلتا الجماعتين إلى تأليف أدب يعبر عن واقع حياتهم تعبيراً صادقاً ، وشجعهم على ذلك الشعور

الوطنى السائد فدفعهم إلى إبداع أدب مصرى فى المحل الأول .

حسب مفهومنا للحداثة إذن لكى يكون الأديب العربى حديثا يكفيه أن يكون صادقا مخلصا لنفسه ، متعمقا فى تأمله لذاته بوصفه فردا يعيش فى مجتمع بعينه ، فى نقطة معينة من الزمن . أما أن يفقد الأديب العربى ثقته بنفسه وبثقافته وأصالته ، ويهرع لاهثا فى مختلف الاتجاهات ليقتص أثر آخر البدع أو الموضات فى الغرب فيقلدها ، سواء عن معرفة أو جهل ، فلا يجعله ذلك أديبا حديثا فى شىء ، وإنما يجعله مجرد مُقلّد لموضة من الموضات الحديثة فى الغرب . لذلك لا يزال أبلغ من يمثل الرواية العربية الحديثة فى مصر مثلا هو نجيب محفوظ ؛ لأنه كان صادقا فى تعبيره عن شخصية الإنسان المصرى الحديث ، وعن همومه وآلامه وآماله - هذا على الرغم من أن بعض النقاد قد أخذ عليه أنه لم يكن دائما يتأثر بأحدث الأساليب فى الرواية الأوربية . إن الحداثة الحقة هى التى تصاحب التطور الحضارى وتعبر عنه أصدق التعبير . ولسنا بحاجة إلى تبيان أن هذا لا يعنى أن كل ما كتب فى العصر الحديث يعتبر أدبا حديثا ؛ فالكثير منه يقع خارج الزمن على نحو ما أوضحنا سابقا ، « والحديث » الحق هو ذلك الذى يعبر عن الحساسية الحديثة .

غير أنه ينبغى لنا أن نذكر شيئا عن الحداثة فى الآداب الأوربية ، لندرك كيف أن الكلام عنها فى هذا الصدد من شأنه أن يشتت انتباهنا ، ويوقعنا فى خضم من المفاهيم والإشكاليات التى لا علاقة مباشرة لها بالعالم الذى يعيش فيه الأديب العربى المعاصر . الحداثة فى الآداب الأوربية هى ما يطلق عليه لفظة المودرنزم Modernism على حين أن ما قصدناه بالحداثة فى الأدب العربى هو مايوازى لفظة Modernity بالإنجليزية . لقد ظهرت فى الغرب مؤلفات كثيرة فى موضوع « المودرنزم » ، وكلها تحاول أن تدرس وتحدد ظاهرة أو ظواهر بزغت إلى حيز الوجود فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، وبلغت أشدها فى العقد الثالث من القرن العشرين ، وهى ظاهرة لم تقتصر على الأدب وحده ، شعره ونثره ، بل شملت الفنون جميعا ، من موسيقى وتصوير ونحت وعمارة ، وهذه الظاهرة رفضت الواقعية والعقلانية والأشكال الفنّية المتوارثة . والكلام عن الحداثة فى الأدب الأوربى إنما هو لا حق أو مصاحب لهذه الظاهرة ، وليس سابقا لها على الإطلاق ، كما هى الحال لدى كتابنا وشعرائنا الذين أخذوا يدعون إلى الحداثة بمعنى المودرنزم ، ويلحّون على ضرورة تحققها ، ولا سيما ابتداء من الخمسينيات فى هذا القرن . هنا إذن فرق جوهرى بينهم وبين أولئك النقاد والبحاثة الأوربيين والأمريكيين الذين كتبوا عن الحداثة ؛ فهؤلاء كانوا بصدد تحديد ظاهرة كانت قد وجدت فعلا فى النتاج الإبداعى الأوربى - ظاهرة جديدة ذات ملامح ثورية غير مألوفة فى التراث الأوربى . أما كتابنا فأغلب الظن أنهم قد أثر فى نفوسهم هذا الحديث وهذه الجلبة عن الحداثة أو المودرنزم فى الغرب ، فحاولوا إيجادها أو إدخالها فى الأدب العربى ، بقصد دفع عجلة الأدب العربى ، وجعله يلحق بالآداب الأوربية . ومن ثم أصبح لكلمة الحداثة عندنا دلالة تقييمية ، بدلا من كونها فى معظم الأحيان مجرد نعت أو مصطلح وصفى ، يستهدف به أصحابه الأوربيون تحديداً أو تفسيراً لظاهرة أدبية وفنية ، أو مرحلة من مراحل تاريخ الأدب والفن ، مثل الكلاسيكية أو الرومانطيقية أو العصر الفكتورى . وهكذا فهناك فرقان جوهريان بين نقادنا ونقادهم فيما يتعلق بحداثة المودرنزم : الأول ، أن النقد عندهم لاحق للإبداع ، أما عندنا فقد انعكس الوضع ؛ إذ إن النقد يأتى أولا وقبل الإبداع . والفرق الثانى هو أن حداثة المودرنزم لدى نقادنا هؤلاء أكثر من مجرد وصف ؛ إذ أصبحت دليلا على القيمة والتقدم .

ما الذى يقصده النقاد الأوربيون بالحداثة ؟ فى الحق أنه ليس هناك إجماع مطلق على تحديد قاطع للحداثة أو المودرنزم ؛ ومع ذلك فهناك شبه إجماع على ما يمكن وصفه بالفن الحديث ، وعلى أن القرن العشرين قد أتى بفن جديد حقا يختلف كل الاختلاف عما سبقه . يقول فرانك كرمود ، وهو من أبرز النقاد الإنجليز الذين كتبوا فى موضوع الحداثة (Frank Kermode; Continuities, 1968. p. 20) : «بصفة عامة كلنا نعرف ما يقصد بالأدب الحديث والفن الحديث والموسيقى الحديثة ؛ فهذه العبارات توحى لنا بأسماء جويس Joyce وبيكاسو Piccaso وشونبرج Schoenberg وسترافنسكى Stravinsky ـ أى بتلك التجارب التى قام بها أفراد منذ جيلين أو أكثر» . ويقول مؤرخ الأدب الإنجليزى الشهير س . إس . لويس C.S. Lewis فى محاضرة الأستاذية بجامعة كمبردج عام ١٩٥٤ : «لا أظن أن أى عصر مضى أنتج فنا جديدا على نحو صارخ يصدمنا ويوقعنا فى حيرة مثلما نجد فى نتاج أتباع المدرسة التكعيبية والدادية والسيريالية وبيكاسو فى عصرنا . . . وأنا على يقين تماما من أن هذا الكلام يصدق على الشعر أيضا . ولا أستطيع أن أتصور أحدا يشك فى أن الشعر الجديد ليس فقط أجدّ كثيرا من أى شعر جديد فيما مضى ، بل هو أيضا جديد على نحو جديد ، حتى أنه يكاد يكون له بعد جديد» (Modernism 1890-1930, edited by Malcolm Bradbury, and James Mc Farlane, 1976. p.20) ويرى برادبرى ومكفارليين فى كتابهما عن المودرنزم ، الذى هو أشبه بموسوعة فى هذا الموضوع ، أن فن القرن العشرين يمثل زلزلة حضارية عنيفة ، وانقلابا ثقافيا شاملا ، وثورة عارمة فى مجال النشاط الإبداعى ، جعلت الإنسان الأوربى يشك فى حضارته بأكملها ، ويرفض حتى أرسخ معتقداته المتوارثة (p. 19) ، ويؤكدان أن لفظة الحداثة لا تزال تحتفظ بتأثيرها القوى ، بسبب ارتباطها بإحساس مميز بالمعاصرة ؛ بالشعور التاريخى بأننا نعيش فى زمن جديد كل الجدة ، وبأن التاريخ المعاصر هو منبع أهميتنا (p. 22) ، ويبيّنان أن لفظة الحديث قد استخدمت لتعنى مجموعة من التيارات أو المدارس المختلفة ، تهدف إلى تقويض صرح الواقعية أو

الرومانطيقية ، وتنزع إلى التجريدية ، مثل التأثرية ، أو ما بعد التأثرية ، والتعبيرية والمستقبلية والرمزية والصورية والدوّامية والدادية والسيريالية . وحتى هذه التيارات أو المدارس ليست جميعها من الصنف نفسه ، بل إن بعضها قد يناقض البعض الآخر ويثور ضده ثورة جذرية (p. 23) . ويضيف المؤلفان هذه الملاحظة المهمة ، وهى أن المودرنزم «ليس أسلوبا بقدر ما هو بحث عن أسلوب بمعنى فردى موغل فى الفردية» ؛ وهو «الشىء» الذى نجده فى نتاج مصورين مثل ماتيس Matisse وبيكاسو وبراك Braque ، وموسيقيين مثل شونبرج وسترافنسكى ، وروائيين مثل هنرى جيمز Henry James وتوماس مان Mann وكونراد Conrad وبروست Proust وسفيفو Svevo وجويس وجيد وكافكا وموزيل Musil وهسه Hesse وفوكنر ، وشعراء مثل ملارميه وفاليرى وإليوت وباوند وريلكه ولوركا وأبولينير وبريتون وستيفنز Stevens ، وكتاب مسرح مثل سترندبرج وبيرانديللو وفيدكنت Wedekind, (p. 29)

ويحاول برادبرى ومكفارلين أن يعلّلا ظهور المودرنيزم فى أوربا فى هذا القرن على وجه التحديد فيقولان إنه الفن الوحيد الذى استجاب لما حلّ بأوربا من اضطراب شامل ، وكان نتيجة لانعدام اليقين والتحديد المطلق ، واكتشاف هينزنبرج لمبدأ استحالة اليقين فى علم الفيزياء Heisenberg's Uncertainty Principle . إنه الفن الوحيد الذى يصلح لانهيار العقل ، ولما أصاب المدنية من دمار إبان الحرب العالمية الأولى ؛ الفن الوحيد الذى يلائم هذا العالم الذى غيّره وفسرّه تفسيرا جديدا داروين وماركس وفرويد ، إنه فن الرأسمالية والتصنيع المتصل المتزايد فى السرعة ؛ وهو فن تعرّض الوجود للامعقول ولانعدام المعنى ؛ هو أدب التكنولوجيا ؛ وهو الفن الذى جاء بعد القضاء على الحقائق العامة المشتركة ، وعلى أفكارنا التقليدية عن العلّية . وبعد اندثار الآراء المتوراثة عن وحدة الشخصية الفردية ، وبعد ظهور الفوضى التى حلّت إثر تكذيب المفاهيم العامة للغة ، وإثر تحول الحقائق الموضوعية جميعا إلى مجرد تخيلات شخصية . المودرنزم إذن هو فن تحديث أوربا ، أى تحول المجتمع الأوربى إلى مجتمع اليوم . ولقد أصبح تيار المودرنزم هو التيار الذى عبرّ عن وعينا الحديث وجسّد فى إنتاجه طبيعة التجربة الحديثة فى أكمل صورها . (p. 27—28) .

هذا هو ما يذكره المؤلفان عن حداثة المودرنزم ؛ فأين نحن العرب من هذه الأشياء ؟ متى كانت الواقعية والعقلانية والتصنيع الشامل والتكنولوجيا الحديثة هى السمات الغالبة على مجتمعنا فى يوم من الأيام ؟ لست بحاجة إلى الحديث عن افتقارنا إلى العقلانية والتصنيع والتكنولوجيا التى نسعى جاهدين أن يكون لنا المزيد منها . ولكنى سأكتفى بأن أذكر أن الواقعية لدينا لم تبدأ فى النضج إلا فى الأربعينيات والخمسينات ، أى فى الوقت نفسه الذى بدأت فيه الدعوة عندنا إلى الحداثة فى الشعر . إن المودرنزم حركة أوربية ليست مقصورة على دولة واحدة من دول الغرب ، بل هى حركة شديدة الصلة بتاريخ أوربا السياسى والاجتماعى ، وعلى وجه الخصوص بتاريخ الفكر وفقدان الإيمان الدينى . ثم هى فى حقيقة الأمر ، وعلى عكس ما يزعمه بعض أتباعها ، ليست بالثورة المطلقة ، وإنما هى تطوير وإن كان جديدا لعناصر فى الفن الأوربى السابق ، المتمثل فى الرومانطيقية والتأثرية والرمزية ، بل فى الواقعية ذاتها . وفضلا عن هذا فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن ما يسمى بما بعد المودرنزم (Post-Modernism) وما يشاع عنه من أنه ثورة على المودرنزم ذاته ، إنما هو أيضا تطوير لهذا التاريخ الفنى المتصل فى الغرب (انظر مقال : Gerald Graff, The Myth of the Post Modernist Breakthrough, Malcolm Bradbury (ed.), The Novel To- day, 1977)

وهنا يجدر بنا أن نتساءل : هل يعنى كلامنا إذن أن المودرنزم الأوربى لا علاقة له مطلقا بالأديب العربى ، وأنه يجب أن ننغلق على أنفسنا فلا نتأثر بغيرنا ؟ الجواب عن هذين السؤالين هو النفى بلا شك . فمن ناحية نجد أن أسلوب الشعر الأوربى الحديث عن طريق الترجمات الكثيرة ومهرجانات الشعر العالمية قد أصبح أسلوبا عالميا حقا ، ومن ثم ظهرت ملامحه أو بعض ملامحه فى شعرنا الحديث ، كما أوضحت فى مجال آخر . (انظر كتابى A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry by M.M. Badawi, Cambridge, 1975)

ثانيا - إن موقف الأديب العربى المعاصر يتميز ببعض الصفات التى تلائم أسلوب الأدب الحديث ؛ منها المأساة ، والتشتت ، والتحلل ، وانهيار القيم التقليدية ، وضياع الفرد فى جهاز الدولة المعقد ، وفقدانه لفرديته ، لا لغلبة الآلة والتكنولوجيا الحديثة على حياته فحسب ، ولكن لاعتبارات سياسية تعسفية ، واجتماعية واقتصادية قهرية .

أقول : لا ننغلق على أنفسنا ، ولكن نتأثر دون أن نضيع فى غيرنا ، أو نزيف واقعنا الأدبى والحضارى بأن نفكر فى حداثتنا ونناقشها كما لو كانت جزءاً لا ينفصل عن مودرنزم الغرب - الشىء الذى نجده فى كلام بعض المشتركين فى ندوة «الحداثة فى الشعر» ، التى نشرت فى مجلة «فصول» فى أواخر ١٩٨٢ (المجلد الثالث - العدد الأول . أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٢) . ونعود فنقول إن الأدب الذى يعبر عن ذاتنا المعاصرة هو أدب معاصر أو حديث . وذاتنا المعاصرة متأثرة بالغرب وبفنون الغرب وآدابه . وهى ذات متمزقة ومتغيرة جداً عن الذات العربية التقليدية على الصعيد الفكرى والاجتماعى والحضارى على حد سواء . ولذلك جاء أسلوب المودرنزم ملائما لها فى بعض النواحى (ولن أنسى مطلقا تلك الهزّة التى أصابتنى عندما سمعت لأول مرة أجزاء من قصيدة إليوت «الأرض الخراب» يتلوها علىّ أستاذ

الادب الإنجليزى بجامعة الإسكندرية منذ أربعين عاما) . ومع ذلك فازدواجية الموقف لدى الأديب الحديث لا مثيل لها عند الأوربيين ؛ لأن المودرنزم عندهم تطوير تاريخى عضوى لمراحل سابقة للحساسية الأوربية والثقافة الأوربية . هذا بالإضافة إلى أن ما يسمى بما بعد المودرنزم ، و المودرنزم الجديد Neo-Modernism هو بدوره تطوير لما سبقه وليس ثورة جذرية عليه وبالمثل فإن أدبنا الحديث حقا هو أيضا تطوير لماضينا نحن وسجل لواقعنا الحضارى .



أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر
أزمة ثقافية.. أم أزمة عقل؟

محمد عابد الجابري

١ - الفكر بوصفة محتوى وبوصفه أداة

عبارة « الفكر العربي » مثلها مثل عبارات « الفكر اليونانى » ، « الفكر الفرنسى » . . الخ تعنى فى الاستعمال الشائع اليوم مضمون الفكر ومحتواه ؛ أى جملة الآراء والأفكار التى يعبر بواسطتها هذا الشعب أو ذلك عن مشاغله واهتماماته ؛ من مُثله الأخلاقية ؛ ومعتقداته المذهبية ، وطموحاته السياسية والاجتماعية ، ومن رؤيته كذلك للإنسان والعالم . إن الفكر بهذا المعنى هو الإيديولوجيا بمعناها الواسع العام ، الذى يشمل الفكر السياسى والاجتماعى ، والفكر الفنى والفلسفى والدينى . ولا يخرج عن هذا المعنى العام للإيديولوجيا إلا العلم ؛ فالعلم كلى لا وطن له ، لا يتلون بلون الوطن الذى ينتمى إليه منتجه . وإذن فعبارة « الفكر العربى » تتسع لكل ما ينتجه العرب من أفكار ، أو ما يستهلكونه منها ، فى عملية التعبير عن أحوالهم وطموحاتهم ، بإستثناء المعرفة العلمية ، نظرية كانت أو تطبيقية .

ولكن الفكر ليس مضموناً أو محتوى وحسب ، بل هو أداة أيضاً ؛ أداة لإنتاج الأفكار ، سواء منها تلك التى تُصَنَّف داخل دائرة الإيديولوجيا ، أو داخل دائرة العلم . هو أداة ؛ بمعنى أنه جملة مبادىء ومفاهيم وآليات تنتظم وتترسخ فى ذهن الطفل الصغير منذ ابتداء تفتحه على الحياة ، لتُشَكِّل فيها بعد العقل الذى به يفكر ، أى الجهاز الذى به يفهم ويؤول ويحاكم ويعترض .

ومعروف الآن أن هذه المبادىء والمفاهيم والآليات ليست فطرية أو غريزية ، وإنما يكتسبها الإنسان نتيجة احتكاكه بمحيطه ، الطبيعى والاجتماعى والثقافى . ومن هنا كانت أهمية خصوصية هذا المحيط فى تشكيل خصوصية الفكر . وهكذا فـ « الفكر العربى» مثلاً هو عربى ، لا لأنه مجموعة تصورات وآراء ونظريات فحسب ، تعكس الواقع العربى أو تعبر عنه بشكل من أشكال التعبير ، بل لأنه - كذلك - نتيجة طريقة أو أسلوب فى التفكير ، أسهمت فى تشكيله جملة معطيات ، على رأسها الواقع العربى بكل مظاهر الخصوصية فيه .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فمن المعروف اليوم كذلك أن تلك المبادىء والمفاهيم والاليات الذهنية التى تدخل فى تكوين الفكر - الأداة ، أو العقل ، هى عناصر متداخلة ومتشابكة بصورة تجعل منها بنية ، أى « منظومة من العلاقات الثابتة فى إطار بعض التحولات » ؛ الشىء الذى يعنى أن « الفكر أداة تعمل بثوابت معينة ، وأن عملها ذاك لا يخترق حدوداً معينة كذلك ، هى الحدود التى تنتهى عندها التحولات والتغيرات التى تقبلها تلك الثوابت ، أى التى لا تمسها فى ثباتها وتماسكها .

غير أن هذه الخاصية البنيوية ليست مقصورة على الفكر من حيث هو أداة ، بل إن الفكر بوصفه محتوى يمكن النظر إليه كذلك بوصفه جملة من الأفكار والآراء والنظريات ، تنتظمها عناصر ترتبط بعلاقات بنيوية ، تجعل منها أجزاء تستقى دلالتها ووظيفتها من الكل الذى تنتمى إليه . فقضية تحرير المرأة مثلاً هى فى الفكر النهضوى العربى الحديث جزء من كل ، أى عنصر

فى بنية ، هى بنية الفكر النهضوى العربى الذى تشكل قضية المرأة فيه مع قضايا الديمقراطية والتعليم وحرية التعبير والتصنيع والبعث الثقافى . . عناصر أساسية فيها ، تستقى معناها من الكل الذى تشكله مع العناصر الأخرى المنتهية إلى هذا الكل . وواضح أن حل مشكلة المرأة مثلاً مرتبط بتحقيق الديمقراطية ونشر التعليم . . الخ ، كما أن أية قضية من هذه القضايا مرتبطة بالقضايا الأخرى ، وعلى رأسها قضية تحرير المرأة ذاتها .

الفكر بوصفه أداة هو - إذن - من المبادىء والمفاهيم والآليات الذهنية ، والفكر بوصفة محتوى هو بنية من التصورات ؛ من الآراء والأفكار والنظريات . فأيهما نعنى عندما نتحدث عن « الفكر العربى » ؟ وأيهما يمكن وصفه بأنه يعانى « أزمة إبداع » ؟ .

أما السؤال الأول فالملاحظات السابقة تجيب عنه بصورة واضحة ومباشرة . ذلك لأنه مادام الفكر بوصفه أداة هو جملة معطيات يكتسبها الإنسان من خلال احتكاكه بمحيطه الاجتماعى الثقافى بخاصة فإن هذا المحيط يلون ، بل يشكل ، الفكر الأداة الذى يتكون فيه ومن خلال التعامل معه ؛ وذلك هو جانب الخصوصية فى هذا الفكر . وإذن فالمبادىء والمفاهيم والآليات الذهنية التى يفكر العربى بواسطتها هى ، على الرغم من طابعها الكلى الإنسانى ، ذات طابع خصوصى ، أو فيها جوانب من الخصوصية تسمح بوصف الفكر - الأداة الذى تشكله بأنه « عربى » ، مثلما تشكل الآراء والأفكار والنظريات التى ينتجها المثقف العربى ؛ المؤطر بمحيطه العربى ، الاجتماعى الثقافى - تشكل محتوى فكرياً « عربياً » ، لا لأنه يتناول قضايا عربية ، أو قضايا إنسانية فى بعدها العربى ، بل لأنه كذلك قراءة تتخذ المحيط الاجتماعى الثقافى العربى إطاراً مرجعياً لها . . وإذن فـ « الفكر العربى » هو فى آن واحد أداة ومحتوى ، أو بنية عقلية وبنية إيديولوجية (بالمعنى العام والواسع لكلمة إيديولوجيا كما نبّهنا من قبل) .

يبقى بعدهذا، السؤال الثانى الآنف الذكر ، وهو ما يشكل صلب موضوعنا . هذا السؤال هو : أيهما يعانى أزمة إبداع ؛ العقل العربى بما هو بنية عقلية ، أم الفكر العربى بوصفه بنية إيديولوجية ؟ .

قبل الجواب عن هذا السؤال لابد من تحديد ما نعنيه بـ « الإبداع » أولاً ، وما نقصده بـ « أزمة الإبداع » ثانيا .

٢ - ما الإبداع ؟ وما « أزمة الإبداع » ؟

يتلون معنى كلمة «إبداع» بلون الحقل الإيديولوجى الذى تستعمل فيه ، ففى الحقل الدينى والميتافيزيقى تعنى كلمة « إبداع » ، سواء فى الإسلام أو فى المسيحية أو فى اليهودية أو فى الفلسفة المرتبطة بهذه الأديان : الخلق من عدم ؛ أى اختراع شىء لا على مثال سبق . والإبداع بهذا المعنى ، وفى الحقل الدينى الميتافيزيقى على وجه التحديد ، خاص بالإله ، لا يقال إلا عنه .

أما فى الحقول المعرفية الأخرى ، كالفن والفلسفة والعلم ، فالإبداع لا يعنى الخلق من عدم ، بل إنشاء شىء جديد انطلاقاً من التعامل ، نوعاً خاصاً من التعامل ، مع شىء أو أشياء قديمة . قد يكون هذا التعامل إعادة تأسيس أو تركيب ؛ وقد يكون نفياً وتجاوزاً . ومن هنا يمكن القول إن الإبداع فى الفن هو « إنتاج نوع جديد من الوجود بواسطة إعادة تركيب أصيلة للعناصر الموجودة » . أما فى الفلسفة ، والفكر النظرى بصورة عامة ، فالإبداع نوع أصيل من استئناف النظر فى المشاكل المطروحة ، لا يقصد حلها حلاً نهائياً . ففى الفلسفة والفكر النظرى ليست هناك حلول نهائية ، بل من أجل إعادة طرحها طرحاً جديداً يدشن مقالاً جديداً يستجيب للاهتمامات المستجدة ، أو يحث على الانشغال بمشاغل جديدة . وبعبارة أخرى إن الإبداع فى مجال الفكر النظرى بعامة هو تدشين قراءة جديدة أصيلة لموضوعات قديمة ، ولكن متجددة . وأما فى مجال العلم فالإبداع اختراع واكتشاف يتم عن طريق خطوات فكرية ميزتها الأساسية أنها تقبل التحقق منها ، إما بالتجربة ، وإما بجملة من عمليات المراجعة والمراقبة ، يقودها منطق معين ، أى جملة من القواعد يتخذها العقل ميزاناً للصواب والخطأ ، للصدق والكذب .

وإذا فحصنا هذه التعاريف ودققنا النظر فيما تشترك فيه وجدناها تربط الإبداع بعنصرين أساسيين : الجدة والأصالة . ولكن ماذا تعنى الجدة ؟ وماذا تعنى الأصالة ؟ وما معنى أن يتصف عمل من الأعمال بالجدة والأصالة معا ؟ .

أعتقد أن طرح هذه الأسئلة هكذا بصورة تجريدية لا يساعد على الخروج بنتيجة واضحة محددة . ولذلك سنبحث لهاتين الكلمتين ، منفردتين ومجتمعتين ، عن معنى داخل التعاريف السابقة . ذلك لأن الأصالة والجدة إما أن تتعلقا بالفن أو بالفكر النظرى أو بالعلم . وبما أن العلم هو أكثر هذه الحقول المعرفية قابلية للضبط والتدقيق فإننا سنتخذه إطاراً مرجعياً لتحديد ما نحن بسبيل تحديده وضبطه . وبعبارة أخرى إننا سنحاول أن نعطى للأصالة والجدة ، فى كل من الفن والفكر النظرى ، معنى يتصف بأكثر ما يمكن من الدقة والضبط ، استناداً إلى المعنى الذى يُعطى للإبداع فى مجال العلم .

لقد قلنا إن ما يميز الإبداع فى حقل المعرفة العلمية هو أنه اكتشاف قابل للتحقق ؛ فالاكتشاف والقابلية للتحقق هما اللذان يؤسسان الإبداع فى العلم . وإذا نحن وازنا بين هذين العنصرين وبين الجدة والأصالة ، وهما العنصران اللذان قلنا إنهما يؤسسان الإبداع فى كل من الفن والفكر النظرى ، اتضح أمامنا أن الجدة فى الفن والفلسفة توازن الاكتشاف فى العلم ،

وأن الأصالة فيها توازن فيه القابلية للتحقق . والتحقق - كما قلنا - قد يكون تجريبياً ، وقد يكون منطقياً ؛ وفى كلتا الحالتين فهو يعنى المطابقة مع شىء ما ، أو التعبير المطابق عنه . وإذن فالجدة فى الفن والفلسفة لا تكون كذلك إلا إذا كانت تحمل شيئاً من معنى الاكتشاف ؛ والأصالة لا تكون أصالة إلا إذا كانت علامة على قابلية ذلك الاكتشاف للتعبير عن واقع معطى ، ذهنى أو تجريبى ، تعبيراً مطابقاً .

وإذن فالحديث عن « أزمة إبداع » لابد أن ينصرف إلى الجانبين معا : الجدة والأصالة ، أو الاكتشاف والقابلية للتحقق (= المطابقة) . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإذا فهمنا « الأزمة » على أنها حالة من التوقف والتدهور تصيب كائنا ما ، مادياً كان أو فكرياً ، أصبح معنى « أزمة الإبداع » حالة من التوقف والتدهور على صعيد الجدة والأصالة ؛ أعنى حالة من التكرار والاجترار الرديئين .

وبما أن موضوعنا هو الفكر ، فإن السؤال الذى يفرض نفسه الآن هو : أين تكمن الأزمة بهذا المعنى ؟ هل هى فى الفكر بما هو أداة ؟ أم فى الفكر بوصفه محتوى ؟ وبعبارة أخرى : ما الذى يعانى من أزمة إبداع ؛ أى من الافتقاد إلى الجدة والأصالة ، هل الفكر العربى بوصفة بنية عقلية ، أم الفكر العربى بوصفه إيديولوجية ؟ .

الواقع أن الفصل بين الفكر أداة والفكر محتوى ليس سوى إجراء منهجى ؛ أما فى الواقع فالفكر - الأداة والفكر - المحتوى متداخلان ؛ ومن ثم فالأزمة التى تصيب أحدهما تنعكس مباشرة على الآخر . وإذن فالجواب عن السؤال المطروح جواب واضح : إن أزمة الإبداع - إذا سلمنا بوجودها - تعم الفكر العربى فى كليته ؛ أداة ومحتوى . ومع ذلك فإن الضرورة المنهجية تفرض علينا الاحتفاظ بذلك الفصل الذى أقمناه بين الأداة والمحتوى فى الفكر العربى ؛ ومن ثم فإنه سيكون علينا أن نحلل مظاهر الأزمة فى الجانبين معا : فى البنية الإيديولوجية والبنية العقلية لهذا الفكر . وبما أن تحليل هذه المظاهر هو جزء من عمل بدأناه منذ سنوات ولما ينته بعد ، وبما أن هذه المداخلة لاتتسع لعرض مختلف النتائج التى توصلنا إليها ، ولا مناقشة جميع الأسئلة التى طرحناها أو مازالت مطروحة علينا ، فإننا سنقتصر هنا على رسم الخطوط العامة لموضوع يجب أن نواصل النظر واستئناف النظر فيه ، نحن المثقفين العرب ، إذا نحن أردنا فى الواقع تحقيق نهضة فكرية متواصلة ومتجددة .

٣ - أزمة الإبداع فى الخطاب العربى المعاصر

لقد حللنا فى كتاب لنا صدر مؤخراً أنواع الخطاب العربى الحديث والمعاصر ، من خطاب نهضوى ، وخطاب سياسى ، وخطاب قومى ، وخطاب فلسفى ، تحليلاً إبستمولوجيا - نقدياً على المستوى المعرفى - انتهى بنا إلى جملة من النتائج ، نذكّر هنا بما يتصل منها مباشرة بموضوعنا(*) .

لقد أبرزنا من خلال معطيات عدة ومتنوعة أن الخطاب العربى الحديث والمعاصر لم يسجل أى تقدم حقيقى فى أية قضية من قضاياه منذ أن ظهر فى شكل خطاب يبشر بالنهضة ويدعو إليها ، انطلاقا من أواسط القرن الماضى . لقد بقى هذا الخطاب ، طوال هذه الفترة ، وما زال إلى اليوم ، سجين « بدائل » يدور فى حلقة مفرغة ، لا يتقدم إلا ليعود القهقرى ، لينتهى به الأمر فى الأخير ، لدى كل قضية ، إما إلى إحالتها على « المستقبل » ، أو إلى الوقوف عندها مع الاعتراف بالوقوع فى « أزمة » ، والانحباس فى « عنق الزجاجة » . ومن هنا تجلى لنا زمن الفكر العربى الحديث والمعاصر زمناً راكداً جامداً « ميّتا » أو قابلا لأن يعامل على أساس أنه زمن « ميت » ، أو لاشىء يغير - على الأقل من ماجريات الأمور فيه إذا عومل على أساس أنه زمن ميت .

وعندما أخذنا فى تحليل العوامل التى جعلت زمن الفكر العربى زمناً ميتاً يعانى من أزمة إبداع ، بالمعنى الذى حددناه سلفاً ، وجدنا أنه فكر محكوم بنموذج - سلف ، مشدود إلى عوائق ترسخت فى داخله ، تتعلق أساساً بنوع الآلية الذهنية المنتجة له ، بالإضافة إلى كونه إشكالياً ماورائيا ، يتعامل مع الممكنات الذهنية بوصفها معطيات واقعية ، ويكرس خطاب اللاعقل فى مملكة العقل . وفى إطار هذا التحليل أبرزنا أن « النموذج - السلف » هو الذى يتحمل القسط الأوفر من المسئولية فيما يعانيه الفكر العربى المعاصر من أزمة وفشل . ذلك أنه سواء تعلق الأمر بأطروحات الداعية السلفى أو الداعية الليبرالى أو الداعية الماركسى ، فإن هناك دوما « نموذج - سلف » يشكل الإطار المرجعى لكل منهم ؛ به يفكر ، وعليه يقيس ، وفى ضوئه يرى ، وبوحى منه يقرأ ويؤول . وإذن فـ « النموذج - السلف » هو الذى يغذى عوائق التقدم والإبداع فى الفكر العربى ؛ فهو الذى يصرفه عن مواجهة الواقع ، ويدفع به إلى التعامل مع الممكنات الذهنية على أنها معطيات واقعية ، وأخيراً وليس آخرا ، هو الذى يجعل الذاكرة ، ومن ثم العاطفة واللاعقل ، تنوب فيه عن العقل .

يتضح ذلك إذا لاحظنا أن مفاهيمه ، أى المفاهيم الموظفة فى الخطاب العربى الحديث والمعاصر ، مستقاة كلها إما من الماضى العربى الإسلامى وإما من الحاضر الأوروبى ، حيث تدل تلك المفاهيم فى كلتا الحالتين على واقع ليس هو الواقع العربى الراهن ، بل على واقع معتم غير محدد ، ومستنسخ إما من صورة الماضى الممجّد ، أو من صورة « الغرب - المستقبل » المأمول .

من هنا كان انقطاع العلاقة بين الفكر العربى وموضوعه : الواقع العربى ، الشىء الذى يجعل من خطابه خطاب تضمين

(*) أنظر كتابنا : الخطاب العربى المعاصر . دار الطليعة ، بيروت .

لا خطاب مضمون . إن مفاهيم النهضة والثورة والأصالة والمعاصرة والشورى والديمقراطية والعروبة والإسلام والحكومة الإسلامية والوحدة العربية والاشتراكية والبورجوازية والبروليتاريا والصراع الطبقى ... الخ ، مفاهيم غير محددة فى الخطاب العربى ؛ بمعنى أنها لا تُحيل إلى شىء واضح ومحدد فى الواقع العربى . ولذلك فهى عندما يوظفها هذا الخطاب تكون قابلة لأن يدخل بعضها مع بعض فى علاقات غير مضبوطة ، فينوب بعضها عن بعض ، أو تستحيل إلى « بدائل » خِطَابية كلامية ، بدل أن تكون دَوَالَّ على معطيات واقعية .

من هنا تتضح لنا حقيقة الصراع الإيديولوجى فى الفكر العربى الحديث والمعاصر ، بوصفه صراعاً يقوده ، ويغذيه الاختلاف بين سلطتين مرجعيتين ، أو سلطات مرجعية متنافرة ، يشد كل منها صاحبه إلى النموذج الذى يشكل قوام تلك السلطة . ومن هنا كان الخطاب العربى المعاصر يطرح ، باسم الواقع العربى ، قضايا تجد أصلها وفصلها فى النموذج - السلف لا فى ذلك الواقع . ومن هنا أيضاً كانت المفاهيم الإيديولوجية فى الخطاب العربى المعاصر - وهى مستوردة كما قلنا ، إما من الماضى وإما من الغرب - مفاهيم تقوم بوظيفة التمويه والتضليل ؛ إنها تغطى على النقص فى الجانب المعرفى داخل الخطاب الذى يوظفها ، أى الخطاب العربى المعاصر .

تلك هى الملاحظات العامة التى خرجنا بها ، فى كتابنا الآنف الذكر ، من تحليل الخطاب العربى الحديث والمعاصر تحليلاً إبستمولوجيا منطقياً . وقد وضعتنا هذه الملاحظات أمام حقيقة تفسر عقم الفكر العربى المعاصر وتهافت خطابه ؛ حقيقة افتقار الذات العربية إلى الاستقلال التاريخى . ونحن عندما نقول « الذات العربية » نقصد الفكر العربى والوعى الذى يؤسس هذا الفكر . وافتقار الفكر العربى إلى الاستقلال التاريخى معناه أنه لا يستطيع التفكير فى موضوعه إلا من خلال ماينقله عن الآخر- الماضى،أو الآخر- الغرب . أما افتقار الوعى الذى يؤسس هذا الفكر إلى الاستقلال التاريخى فمعناه أنه وعى مستلب مزيف ؛ وعى لا يضع حلمه موضع القابل للتحقيق ، ولا يشيده من خلال الشروط التى ترجح تحقيقه .

وإذن ، فالمهمة الأولى والأساسية المطروحة على الفكر العربى هى تحقيق الاستقلال التاريخى للذات العربية ، وليس من سبيل إلى ذلك إلا بالتحرر أولاً وقبل كل شىء من سلطة النموذج - السلف ، وآليات التفكير التى يكرسها وتكرسه فى آن واحد ؛ آليات المقايسة والمماثلة التى تقوم على قياس الغائب على الشاهد والحاضر على الماضى . وهذا ما يتطلب إعادة بناء شاملة للفكر العربى من حيث هو أداة ومحتوى قوامها تدشين « عصر تدوين » جديد ، يقطع مع الطريقة التى عولجت بها قضية النهضة منذ القرن الماضى ؛ الطريقة التى كانت فى حقيقتها وجوهرها امتداداً لأساليب التفكير القديمة ، التى انحدرت إلى الفكر العربى من « عصر التدوين » الأول ، على عهد العباسيين ، والتى تفسخت وتكلّست طوال عصر الجمود على التقليد . وهكذا انتهى بنا تحليل البنية الإيديولوجية للفكر العربى الحديث والمعاصر إلى اقتناع أساسى ، يتمثل فى ضرورة تدشين خطاب جدى فى نقد العقل العربى . إن نقد الفكر العربى من حيث المحتوى ، بالتركيز على نوع خطابه وطريقته فى القول ، قد أحالنا فى النهاية إلى وضع الفكر العربى من حيث الأداة فى قفص الاتهام ، وإلى ضرورة إخضاعه للتحليل النقدى ؛ للتفكيك وإعادة البناء .

٤ - أزمة بنيوية .. أزمة عقل .. أزمة ثقافية

لقد انطلقنا فى هذا القول من التمييز بين الفكر من حيث هو محتوى وأداة ، ثم انتهى بنا النقاش الذى أدرناه حول هذا التمييز إلى أن عبارة « الفكر العربى » فى الموضوع الذى نحلله : « أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر » - تصلح لأن يراد بها الجانبان معا : الفكر بوصفه أداة والفكر بوصفه محتوى . والآن وقد انتهى بنا التحليل إلى مطلب أساسى ملح هو ضرورة نقد الفكر العربى بوصفه أداة أو عقلا ، يجب أن نبدأ بطرح السؤال التالى : هل الفكر بهذا المعنى ، أى بوصفه أداة « لاغير » ، خال هو نفسه من كل محتوى ؟ أوليست الأداة - أى أداة - جهازاً أو بنية ؟ ثم ألا يمكن التمييز فى كل أداة أو جهاز بين الفاعلية التى تمارسها وما به قوام هذه الفاعلية ؟ إن الأداة التى نحفر الأرض بها - الفأس مثلا - تستمد هويتها ، ولنقل ماهيتها ، من فاعليتها ؛ أى الحفر ؛ ولكنها تستمد قدرتها على الحفر من أجزائها وطريقة تركيبها ، وكذلك من أسلوب استعمالها . أفلا ينطبق هذا أيضاً على « أداة التفكير » سواء سميناها « الفكر » أو « العقل » ؟ .

تلك إذن نقطة الانطلاق فى العمل الثانى الذى أنجزنا منه الجزء الأول ، وسيظهر بعنوان « تكوين العقل العربى » - فى الأسابيع القليلة القادمة ، والذى نعمل الآن على إعداد جزئه الثانى ، الذى سيحمل عنوان « بنية العقل العربى » ، والذى نأمل أن يجد طريقه إلى الطبع فى مستهل السنة القادمة . وغنى عن البيان القول مرة أخرى إن كل ما نستطيع فعله فى هذه العجالة هو رسم تخطيط عام وتجريدى لمسار تفكيرنا فى الموضوع ، وطريقة معالجتنا إياه .

لقد أشرنا من قبل إلى العلاقة العضوية التى تربط الفكر ، سواء بوصفه أداة أو محتوى ، بالمحيط الاجتماعى الثقافى الذى ينتمى إليه هذا الفكر . وعلينا أن نضيف الآن أن عملية التفكير ذاتها لا تتم إلا داخل ثقافة معينة وبواسطتها . والتفكير بواسطة ثقافة ما معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية تتشكل إحداثاتها الأساسية من محددات هذه الثقافة ومكوناتها ، وفى مقدمتها : الموروث الثقافى ، والمحيط الاجتماعى ، والنظرة إلى المستقبل ، بل النظرة إلى العالم ؛ إلى الكون والإنسان ، كما

تحددها مكونات تلك الثقافة . ونحن عندما نتحدث عن « العقل العربى » فى هذا الإطار إنما نعنى به الفكر ، أو القوة المفكرة بوصفها أداة للإنتاج النظرى والفنى والعلمى ، صنعتها ثقافة معينة لها خصوصيتها ، هى الثقافة العربية على وجه التحديد ؛ الثقافة التى تحمل معها تاريخ العرب الحضارى العام ، وتعكس واقعهم ، أو تعبر عنه وعن طموحاتهم المستقبلية ، كما تحمل وتعكس فى الوقت نفسه ، عوائق تقدمهم ، وأسباب تخلفهم الراهن وتعبر عنها .

لقد اخترنا إذن ربط « العقل العربى » بالثقافة التى ينتمى إليها ؛ الثقافة التى أنتجته ، والتى يعمل على إعادة إنتاجها . ومعنى ذلك أننا ننظر إلى العقل بوصفه عقلاً مكونا raison con-stituante حسب تعبير « لالاند » ؛ أى فاعلية منتجة لثقافة ؛ وعقلا مكوَّنا raison constituée بحسب تعبير الفيلسوف نفسه ؛ أى مجموع المبادىء والقواعد الفكرية المؤسسة لتلك الفاعلية ، التى تشكل فى الوقت ذاته القاعدة base الإبستمولوجية لتلك الثقافة أو نظامها المعرفى . وواضح أن هذا الربط يعطى لعبارة « العقل العربى » ما يبررها ؛ فهو « عربى » بمعنى أنه قد تكوّن داخل الثقافة العربية ، فى الوقت نفسه الذى يسهم فيه فى تكوينها وإعطائها خصوصيتها ؛ كما أنه - أى هذا الربط - يمكننا من تحليل مكونات هذا العقل ورصد نشاط بنيته على أرضية ملموسة ومشخصة ، هى الثقافة العربية ونظمها المعرفية . نقول ، الآن ، « نظمها المعرفية » بالجمع ، لانظامها المعرفى ، بالمفرد ؛ لأن التحليل أدى بنا إلى رصد ثلاثة نظم معرفية متمايزة ومتصادمة ، فى الثقافة العربية ، وذلك منذ بداية تشكلها بوصفها ثقافة عالِمَة ، مع عصر التدوين والترجمة ، أعنى العصر العباسى الأول . هذه النظم المعرفية الثلاثة يقدم كل منها رؤية خاصة للعالم ، ويوظف مفاهيم معينة وآليات فى إنتاج المعرفة معينة كذلك . وهذه النظم الثلاثة هى :

١ - النظام المعرفى البيانى ، الذى تحمله اللغة العربية ؛ وقد كان يؤسس وحده المجال التداولى والحقل المعرفى للفكر العربى على عهد الرسول والخلفاء الراشدين والدولة الأموية . لقد تقنن هذا النظام البيانى ، رؤية ومفاهيم ومنهجية ، من خلال نشأة العلوم العربية الإسلامية الخالصة ونموها ؛ أعنى النحو واللغة والفقه والكلام والبلاغة ، فأصبح يكرس رؤية للعالم قائمة على الانفصال واللاسببية ، ومنهاجاً فى إنتاج المعرفة قوامه قياس الغائب على الشاهد أو الفرع على الأصل .

٢ - النظام المعرفى العرفانى (الغنوصى) ؛ وقد انتقل إلى الدائرة العربية من الموروث الثقافى السابق على الإسلام ؛ وذلك منذ أوائل العصر العباسى ، حين أخذ يحتل مواقع أساسية فى الثقافة العربية : الفكر الشيعى ، والفلسفة الإسماعيلية بخاصة ؛ بالإضافة إلى التصوف والفلسفة الفيضية وكل التيارات الإشراقية والعلوم « السرية » من كيمياء وتنجيم وسحر وطلسمات وغيرها . ومعلوم أن هذا النظام العرفانى يكرس رؤية خاصة للعالم ، قوامها المشاركة والاتصال والتعاطف ، ويعتمد منهجاً فى إنتاج المعرفة يقوم على العرفان ، أى الاتصال الروحانى المباشر بالموضوع ، والاندماج معه فى وحدة كلية .

٣ - النظام المعرفى البرهانى ، الذى دخل إلى الثقافة العربية الإسلامية مع الترجمة ، وانطلاقاً من عصر المأمون بخاصة ، يتعلق الأمر أساساً بالنظام المعرفى الذى يؤسس العلوم والفلسفة اليونانية ، كما صاغ قضاياها أرسطو . ومعلوم أن هذا النظام اليونانى يقوم على رؤية للعالم مبنية على الترابط السببى ، ويكرس منهاجاً فى إنتاج المعرفة يقوم على الانتقال من مقدمات يضعها العقل ، إلى نتائج تلزم عنها منطقيا .

هذه النظم المعرفية الثلاثة (البيان ، العرفان ، البرهان) تعايشت فى إطار من التداخل والتصادم داخل الثقافة العربية الإسلامية ، ابتداء من عصر التدوين . وقد كرسها الصراع السياسى على امتداد التاريخ الإسلامى بين الشيعة بمختلف فرقها ، التى كانت تعتمد النظام العرفانى أساساً لإيديولوجيتها السياسية والدينية ، وبين أهل السنة من معتزلة وأشاعرة وغيرهم ، الذين اعتمدوا النظام البيانى أساساً لرؤاهم الفكرية ، والدينية ، والسياسية ، مع الاستنجاد - من حين إلى آخر - بعناصر من النظام البرهانى ؛ الشىء الذى فعلته الشيعة أيضاً من جانبها ، حيث عمل فلاسفتها ، خصوصاً الإسماعيليون والإشراقيون ، على تأسيس العرفان على البرهان ، على نحو ما عمد المتكلمون الأشاعرة المتأخرون إلى تأسيس البيان على البرهان باصطناعهم المنطق الأرسطى أسلوباً فى العرض والتقرير ، فكانت النتيجة عمليات التوفيق المعروفة بين العقل والنقل ، بين الفلسفة والدين ؛ تلك العمليات التى تبدو فى ظاهرها كما لو كانت محاولات لإيجاد ثقافة موحدة ، وتشييد تصورات للكون والإنسان متقاربة . غير أن ما كان يتم فى حقيقة الأمر ، من خلال عمليات التلفيق تلك ، هو تكريس مقولات ومفاهيم وتصورات متناقضة متنافرة داخل ساحة ثقافية واحدة ، على نحو أدى فى نهاية الأمر إلى قيام بنية عقلية مفتوحة ومطاطة ، أخذت تفقد رقابتها الذاتية شيئا فشيئا على نحو جعلها فى نهاية الأمر تتسع لكل التصورات والرؤى اللاعقلية ، وتمنحها تبريرها بتأويل الجانب الغيبى فى الدين تأويلا سحريا ؛ أعنى التأويل الذى يقوم على إنكار السببية ، والقول بإمكان قلب الطبائع ، والإتيان بالخوارق .

لقد انتهى الصراع بين النظم المعرفية الثلاثة المذكورة بانتصار العرفان ، لا من حيث هو نظام معرفى مؤسس لإيديولوجيا سياسية أو دينية معينة ، بل بوصفة بديلاً لكل نظام معرفى آخر ، ولكل إيديولوجيا تريد تبرير سياسة ما ، أو تكريس واقع سياسى معين . إنه التصوف الذى اكتسح الساحة ، والساحة السنية بصفة خاصة ، فنقل خطاب اللاعقل لا إلى مملكة البيان

والبرهان ، مملكة النقل ومملكة العقل فحسب ، بل إلى مملكة العامة كذلك ، مملكة التقليد والتسليم ؛ مملكة الجمهور الواسع الأمى ، فكانت الأربطة الصوفية ، ونظام المشايخ والطرق ، هى الأطر الاجتماعية ، الثقافية والسياسية ، التى يسرى فيها ويتدفق من حولها اللامعقول بلباسه الدينى الذى حول العامة إلى قوة مادية تقف بالمرصاد لكل نهضة عقلية أو حركة إصلاحية . ذلك هو عصر الانحطاط الذى سجل استقالة العقل العربى ، البيانى منه والبرهانى .

كيف نفسر هذه الاستقالة ؟ .

٥ - السياسة والعلم فى الثقافة العربية وشروط تجاوز الأزمة .

الواقع أن أى تحليل لتاريخ الفكر العربى والثقافة العربية ، سواء كان من منظور تاريخى أو من منظور بنيوى ، سيظل ناقصا ، وستكون نتائجه مضلّلة إذا لم يأخذ فى حسابه دور السياسة فى توجيه هذا الفكر وتحديد مساره ومنعرجاته . ذلك لأن الإسلام ، أعنى الإسلام التاريخى الواقعى ، كان فى آن واحد دينا ودولة . وبما أن الفكر الذى كان حاضرا فى الصراع الإيديولوجى داخل الإسلام - الدولة كان فكرا دينيا ، أو - على الأقل - فى علاقة مباشرة مع الدين ، فإنه كان أيضا ، ولهذا السبب ، فى علاقة مباشرة مع السياسة . ليس هذا وحسب ، بل إن العلاقة بين الفكر والسياسة داخل الإسلام - الدولة لم تكن تتحدد بسياسة الحاضر وحده ، كما هو الشأن فى المجتمعات المعاصرة ، بل كانت تتحدد أيضا بسياسة الماضى . ذلك لأن سياسة «الحاضر» ، سواء بالنسبة للدولة أو للمعارضة ، إنما كانت تجد تبريرها فى سياسة الماضى . ومن هنا ظل الماضى السياسى يعد على الدوام أصلا للتشريع . إنه المضمون الحقيقى للإجماع ؛ «إجماع السلف» ؛ الأصل الثالث من أصول التشريع فى الإسلام .

ما نريد إبرازه من خلال هذه الملاحظات السريعة هو أن الدور المحرك للحياة الثقافية فى التاريخ العربى الإسلامى كان للسياسة . لقد قامت السياسة فى الساحة الثقافية العربية بالدور نفسه الذى قام به العلم فى الثقافة الأوروبية . إن الفصل بين الدولة والكنيسة فى أوروبا قد جعل العلم يخاصم الكنيسة ، فأصبح بذلك طرفا فى الصراع . ولا نحتاج هنا إلى إبراز الأهمية التاريخية التى كانت للصراع بين العلم والكنيسة فى تطور الفكر الأوروبى وتقدمه ؛ فكل من له إلمام بتاريخ هذا الفكر يعرف أن الثورات الحاسمة داخله كانت ثورات علمية ، من «كوبرنيك» إلى «جاليليو» إلى «نيوتن» إلى «أينشتاين» و «ماكس بلانك» إلى «الفرق» العلمية المعاصرة . ولا نقصد هنا تطبيقات العلم ، من أجهزة وآلات وصناعات ، بل نقصد أساسا آثاره العميقة ، بل تأثيره الحاسم على مستوى تغيير المفاهيم وتجديد الرؤى ، ومن ثم فى إعادة بنية العقل وتنشيط فعالياته بصورة مستمرة . أما فى الإسلام ، حيث لا كنيسة ، فلم يكن للعلم خصم مباشر ، ومن ثم لم يكن طرفا فى الصراع . إن الصراع كان يجرى بين الإسلام - الدولة والإسلام - المعارضة ، فكان صراعا يكتسى صورة ممارسة السياسة فى الدين والدين فى السياسة . أما العلم ، علم الخوارزمى والبيرونى وابن الهيثم وابن النفيس وغيرهم فكان يقع خارج حلبة الصراع ؛ ولذلك لم يكن له أى دور يذكر فى المعارك الفكرية والإيديولوجية ، ومن ثم لم يسهم فى تغذية العقل العربى أو فى تحديد قوالبه وفحص قبلياته ومسبقاته ، فبقى الزمان الثقافى العربى هو هو ؛ بقى مستندا على بساط واحد من نهاية عصر التدوين إلى بداية عصر ما بعد ابن خلدون ، إلى قيام النهضة العربية الحديثة ، إلى أيامنا هذه .

من هنا كانت أزمة الفكر العربى المعاصر أو أزمة الإبداع فيه . إنها أزمة بنيوية ؛ أزمة عقل قوامه مفاهيم ومقولات وآليات ذهنية تنتمى إلى ثلاثة نظم معرفية متنافرة ، تكلست وتجمدت فيها الحياة باكتساح الطرق الصوفية ورؤاها السحرية الخرافية للساحة الاجتماعية الثقافية اكتساحا شاملا . وقبل ذلك وبعده إنها أزمة ثقافة ارتبطت منذ بداية تشكلها بالسياسة ، فكانت السياسة فيها ، لا العلم ، هى العنصر المحرك ، على نحو جعلها تخضع على الدوام لتقلبات السياسة وتتأثر بنجاحها وإخفاقها ، وتنحط بانحطاطها .

كيف يمكن إذن تجاوز هذه الأزمة ، أزمة العقل العربى والثقافة العربية ؟ كيف يمكن بعث الحياة فى هذا العقل ؟ كيف يمكن إعادة الاستقلال التاريخى للذات العربية ؟ كيف يمكن جعل الفكر العربى قادرا على الإبداع ؛ على الإنتاج إنتاجا يتصف فى آن واحد بالجدة والأصالة ؟

أسئلة متعددة ، ولكنها تطرح قضية واحدة ، قضية إعادة بناء الذات العربية بالشكل الذى يجعلها قادرة على مجابهة تحديات العصر ، والاستجابة لمتطلباته . وفى رأينا أن إعادة بناء الحاضر يجب أن تتم فى آن واحد مع عملية إعادة بناء الماضى . وذلك بتفكيك عناصره ، وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه بصورة تجعله كلا جديدا قادرا على أن يؤسس نهضة ؛ على أن يكون أرضا لأقدام المستقبل . إن النهضة ، أية نهضة ، لابد أن تنطلق من تراث تعيد بناءه مستهدفة مجاوزته . ومن الخطأ الجسيم الاعتقاد فى أن الذات العربية يمكن أن تنهض بالرجوع إلى الماضى و « اختيار » ما « يصلح » منه ، كما أنه من الخطأ الجسيم كذلك الاعتقاد فى أن هذه الذات يمكن أن تنهض بالإعراض الكلى عن ماضيها والانتظام فى تراث غير تراثها ، أو الارتماء فى حاضر يتقدمها بمسافات شاسعة . كلا ؛ إن الإنسان لا يمكن أن يبدع إلا داخل ثقافته ، وانطلاقاً من تراثه . إن الإبداع بمعنى التجديد الأصيل لا يتم إلا على أنقاض قديم وقع احتواؤه وتمثله

وتجاوزه بأدوات فكرية معاصرة تتجدد بتجدد العلم وتتقدم بتقدمه .

ان الأُمِّيَّ لا يبدع ، خصوصا فى عصر كله علم وتقنية . وإذا كان الأُمّى فى عصرنا الحاضر هو من يعرف لغة واحدة وينغلق - من ثم - داخل ثقافة واحدة ، فان أزمة الإبداع ، منظورا إليها فى ضوء معطيات عصرنا لا يمكن تجاوزها إلا بتعميم المعرفة الكافية والضرورية باللغات الأجنبية الحية المعاصرة بين المثقفين وفى المدارس والجامعات من جهة ، وبالعمل على إعادة قراءة تراثنا قراءة نقدية معاصرة تستوحى المفاهيم والمناهج الجديدة وتوظفها فى خدمة الموضوع لا أن يكون الموضوع فى خدمتها من جهة ثانية ، وبالإضافة إلى الانكباب المتواصل على تحليل واقعنا والإنصات إلى ترجيعاته ونغماته من جهة ثالثة .

على أن العمل فى هذه الواجهات الثلاث سيكون غير منتج ، ما لم يكن مرتفقا بحملة واسعة من أجل نشر المعرفة العلمية على أوسع نطاق . ولسنا نقصد هنا نتائج العلم ، كشوفه ومنجزاته ، بل نقصد بصورة خاصة فلسفة العلم ؛ أعنى المفاهيم وطرق التفكير المؤسسة لكل معرفة علمية . إننا نستهلك العلم فى منجزاته ، ولكننا لا نستنتجه ، والسبب واضح ؛ إننا لم نتمكن بعد من تهيىء التربة الصالحة لغرس شجرته ، وليست هذه التربة إلا الفلسفة ، فلسفة العلم بكيفية خاصة .

نعم إن المَهَّام المطروحة تتطلب وضع إستراتيجية شاملة على مستوى التعامل مع الماضى والحاضر كما على مستوى متطلبات بناء المستقبل . وليس من الضرورى ان ينتظر المثقفون من الحكومات العربية الراهنة القيام بوضع مثل هذه الإستراتيجية . إن النهضات الفكرية التى عرفها التاريخ لم تخطط لها الحكومات ، بل كانت فى الغالب من عمل نخبة تحمل هَمَّ الحاضر والمستقبل ؛ نخبة تستقطب النشاط الفكرى فى بلادها بما تقيمه من حوار بين أفرادها وما تشيعه فى الوسط الثقافى العام المحيط بها من روح علمية نقدية - ورؤى فلسفية مستقبلية .

إن الحاجة تدعو إذن إلى قيام إنتلجنسيا عربية جديدة ؛ عربية بانتظامها فى التراث العربى لتجديده من الداخل ؛ وجديدة بانتظامها فى الفكر العالمى المعاصر ، ومواكبتها له بقصد توظيف أدواته المنهجية ورؤاهُ العلمية فى إعادة بناء الماضى وتغيير الحاضر ، وتشييد المستقبل . إنه بدون هذه النخبة الإنتلجنسيا سيبقى الفكر العربى سجين المعارف القديمة يجترها على أنها جديدة ، وسيظل يعانى لا من أزمة إبداع فحسب ، بل ربما من سكرات الموت وخطر الانقراض .

الإبداع والمشروع الحضاري

أنور عبد الملك

إلى الرائد المبدع العلم
الشيخ سيد درويش

١ - إن الانتقال من إشكالية « التراث والتجديد » إلى إشكالية « النقل/التقليد » - في مقابل « الإبداع » - يمثل ، في جوهر الأمر ، الانتقال من مرحلة تبعية أمتنا العربية إلى مرحلة التحرك من أجل التحرر والسيادة ، وتحديد مكانة متميزة في قلب النظام العالمي المتغير .

إن ظهور مفهوم « الإبداع » في قلب علوم الإنسان والمجتمع ، يمثل حقيقةً ظاهرة غير مألوفة ، لا في المصطلح العربي فحسب ، بل في المصطلح العالمي في هذه المجالات كذلك . ويكفي أن نتأمل الموقف قبل الحرب العالمية ، أي في الثلاثينيات بل وبعدها ، حتى نهاية الستينيات . كان الموقف آنذاك يدور حول مفاهيم « التطور » و « اللحاق بالطلائع » و « التجديد » ، وفي ندرة من الظروف حول مفهوم « النبوغ » . كان الجو كله - في مختلف دوائر الشرق الحضاري ، وكذا في المجتمعات الصناعية الاشتراكية الجديدة في أوربا - يتجه إلى اللحاق بركب ما خلقته المجتمعات الصناعية الغربية المتقدمة ، وهذا ما دعم جو « التقليد » ، وجعل من غير المألوف التحدث عما فيه تفرد المجتمعات اللامركزية أو تمايزها ، أي مجتمعات آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، وكذا المجتمعات الاشتراكية الجديدة . ومن هنا جاء هذا الجو السائد ؛ ومن هنا كان مفهوم « الإبداع » أقرب ما يكون إلى الدعوة لـ « البدعة » ، بكل ما في ذلك من أجواء غير مستقرة ، أو مألوفة ، نفسيا وقيميا .

ثم جاءت مرحلة الانكسار ومرحلة ظهور الشرق الحضاري على الساحة العالمية من خلال أرضية واسعة جدا من حركات التحرر والثورة ، إيجابا وسلبا ، عبر تناقضات هائلة ، وحركات ريادة ، وكذا انتكاسات ردّة ، شكلت تاريخ الإنسانية منذ ١٩٤٥ ، وبخاصة خلال حقبة التغيير ، وعلى وجه التحديد بين ١٩٤٩ و ١٩٧٣ ، أي بين تحرير الصين وحرب أكتوبر . هكذا تشكل الإطار التاريخي ؛ الأرضية الاجتماعية ، لتكوّن مفهوم الإبداع . وقد بدأ هذا بحق في قطاع العلوم الإنسانية والاجتماعية ، في صورة الإبداع الذاتي endogenous creativity ، وانتشر هذا المفهوم انتشاراً سريعا ، منذ قيام « جامعة الأمم المتحدة » ، التي قادت مشروع « الإبداع الفكري الذاتي » في مختلف المناطق الجيو - ثقافية ، الذي انتقل إلى منظمة اليونسكو ، حيث أصبح برنامجا رئيسيا لها ، ودخل دخولا سريعا ، من كل الأبواب ، إلى كل مجالات الحركة الثقافية ، بما في ذلك مجالات الفنون بطبيعة الأمر ، وذلك في أنحاء المعمورة كافة .

كان هذا رصيد السنوات العشر الماضية ؛ وهو الرصيد الذي على أساسه نقف اليوم في قاهرة المعز ، في قلب أمتنا

العربية ، منقبين عن أبعاد الإبداع العربى ومعانيه ورؤاه ، مع اهتمام خاص بقطاع الفنون والآداب ، فى إطار هذا المهرجان الأول للإبداع العربى .

٢ - انطلاقا من هذه الأرضية نتساءل باديء ذى بدء : ما مكانة أمتنا العربية من المقومات التاريخية والاجتماعية التى تحدد إمكان الإبداع على مستوى واسع وفعال ؟ اللحظة التاريخية ، أولا . . الحديث حول « أزمة الأمة العربية » و « تأزم » التحرك العربى ، و « انكسار » المسار العربى - أى الحديث عن الوجه السالب للعالم العربى فى نهاية القرن العشرين - يسود البيئة الثقافية والسياسية العربية منذ نحو عشر سنوات . ولا شك أن عدم تحقق تجارب الوحدة السياسية العربية ، بعد تجربة الجمهورية العربية المتحدة ، وتجارب أخرى مواكبة ، وكذا مأساة شعب فلسطين الباسل ، وتصعيد ألوان النزاع بين عدد من الدول العربية ، والإفادة المحدودة جدا من سلاح النفط لبناء أركان القوة العربية الشاملة ، بالإضافة إلى محاولة عزل مصر وتحقيق «احتجابها» ، ثم هجرة العقول والطاقات من العواصم السياسية والثقافية إلى الهوامش ، بل إلى خارج الدائرة العربية - لا شك أن هذه الظواهر ، ضمن كثير من الظواهر الثانوية الأخرى ، تؤكد معنى السلبية ، أو - على أحسن تقدير - اللاإيجابية التاريخية . والمهم فى هذا الصدد أن تتسع النظرة ، بحيث تشمل رقعة أوسع من العالم ، وبخاصة فى القارات الثلاث ، أى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية . عندئذ سوف يبدو بوضوح وجلاء أن الوقوف فى وجه الموجة العربية إنما جاء نتيجة لشراسة الهجوم الاستعمارى والصهيونى العالمى المضاد فى المقام الأول ؛ وهو الهجوم الذى أوشك أن يهدد السلام العالمى بشكل خطر حقا منذ عدة سنوات . وقد ترتب على هذا الهجوم المضاد الشامل تأزم مناطق بأسرها من القارات الثلاث : انتشار المجاعة فى رقع واسعة من أفريقيا ، والتزايد المطرد فى ديون أمريكا الوسطى والجنوبية للدول الكبرى ، وانتشار الصدامات العنيفة فى القوس الجنوبى من آسيا ، وإن كانت القارة الآسيوية - وتمثل ٦٠٪ من مجموع الإنسانية - وبخاصة فى شرقيها ، حققت تقدما لافتا للأنظار من حيث التحديث ، والتنمية الاقتصادية والصناعية ، والتكنولوجيا ، ومستوى المعيشة ، حول ريادة الترسانة اليابانية ، ونجاح الصين فى تحقيق نمو مطرد بعد تحريرها . ولكن ضربات الهجوم المضاد الشامل تركزت على أمتنا العربية ، وبخاصة على قلبها مصر ، لشطر الجبهة العربية ، وإهدار طاقاتها ، وإضعاف مكانتها . وقد تحقق من ذلك الشيء الكثير ، ولكن الهدف الاستراتيجى لا يزال بعيد المنال . إن جميع مؤشرات الاقتصاد ، والاجتماع ، والتعليم والثقافة ، والعلوم والتكنولوجيا ، والقوة المسلحة الدفاعية والهجومية ، وكذا المؤشرات السكانية ، تشير إلى أن طاقات العالم العربى فى نمو مطرد ، وإن كان ذلك النمو لا يزال بعيدا عن تحريك معانى النهضة الحضارية المرموقة .

إن الهجوم المضاد الشامل سوف يستمر ؛ وكذلك سوف يستمر معه نمو كل مؤشرات الحياة الاجتماعية للوطن العربى ، جنبا إلى جنب مع مناطق مهمة من القارات الثلاث ، وبخاصة فى الشرق الحضارى ، أى فى آسيا والأمة العربية على وجه التحديد . ومن الواضح أيضا أن المجتمع الصناعى المتقدم فى قطاعه التقليدى ، أى الرأسمالى الغربى ، يمر الآن بمرحلة صعبة من تباطؤ معدل النمو ، الذى يطلق عليه عادة ومجازا « الأزمة » ، وهو ليس كذلك ؛ فى حين يشهد القطاع الجديد ، أى الاشتراكى من العالم الغربى ، تثبيتا لمعالم المسار ، يؤدى إلى تقدم مطرد للقوة السياسية والعسكرية القائمة على أساس قاعدة اقتصادية وصناعية وتكنولوجية أكثر تقدما ، وإن كان مستوى المعيشة لا يزال فى مكانة أقل تقدماً منه فى الدول الرأسمالية الصناعية . ثم إن تكون مركز القوة العالمية الثالث حول الصين ، بالاعتماد على الترسانة التصنيعية التحديثية اليابانية ، يزداد أهمية سنة بعد سنة ، حتى أنه صار من المعقول أن يلعب دورا فعالا فى نهاية هذا القرن على مستوى عالمى ، وبخاصة فى غرب المنطقة الأفريقية - الآسيوية ، وأمتنا العربية فى قلبها . وخلاصة هذا السرد التحليل السريع هى : أن العالم العربى - على الرغم من الحصار المضروب حوله اليوم ، وإجهاض النهضة الحضارية المرتقبة حتى الآن - يحتل مكانة واضحة فى جبهة المجتمعات والشعوب والأمم التى تتحرك بشكل تدريجى مؤكد عبر الأزمات والانتكاسات نحو احتلال مكانتها الفعالة فى تحريك مفاتيح المبادرة التاريخية . وهذا ما تعنيه عبارة « ريح الشرق » الذى بدأ يهب على النظام العالمى ، تحقيقا لنظام أكثر عدالة وإنسانية ، يقوم على أساس إسهامات الحضارات والثقافات الكبرى فى العالم ، بدلا من هيمنة القطاع المتقدم فى الغرب على مصائر الإنسانية ، وفرض أنماطه ونظمه وتجاربه ومثله على « هوامش العالم » بواسطة النقل والحصر النمطى .

٣ - فكرة الإبداع ، إذن ، تنبع من الذات المعنية ، أى من مجتمع قومى محدد على وجه التخصيص . ومن هنا فإن فكرة الإبداع ، أو تصوّر مفهوم الإبداع على وجه التحديد ، يقترن فى أغلب الأحيان بالذاتية ، بحيث تصبح تسمية «الإبداع الذاتى» هى التسمية الغالبة ، منذ سنوات قلائل ، فى هذا المجال .

الإبداع الذاتى ؛ أى الاعتماد على الخصوصية الذاتية لتقديم مضامين ومسالك جديدة ، غير منقولة ، لمواجهة تحديات إشكالية التحديث ، ومواجهة العصر ، ومواكبة الصراعات ، ولطرح تساؤلات جديدة بما يصاحبها ـ أحياناً ـ من إجابات جزئية ، جريئة ، وريادية . وفى هذا الجو ، وهذا الإطار ، وانطلاقاً من هذا النسيج ، يمكن أن يرتد الإبداع ، فجأة ، إلى ترسانة التراث ، أى إلى المتراكم من منجزات الخصوصية الثقافية المتميزة وإمكاناتها ، أى - فى كلمة - إلى الماضى الحى . لا

«تراث» فى مقابل «التجديد» ، ولكنا «التراث» أساس للإبداع .

ومن هنا كان لزاما علينا أن نوضح أن «التراث» لا يمثل بحال من الأحوال كتلة جامدة ، ثابتة ، من المضامين والأنماط السلوكية التى يمكن تقليدها ، أى نقلها إلى الواقع الحى ، أو الارتكاز عليها لعمثل كل ما يرتقب فى المستقبل . فالتراث مفهوم واسع ذو قيمة عملية ، يسهل إدراكه والإفادة منه ، ولكنه ، فى الأساس ، مجموعة الإجابات الريادية - أى مجموعة حركات الإبداع الذاتى - التى ظهرت عبر التاريخ ، وتراكمت ، وشكلت - على نحو تدريجى - تركيبات أكثر تعقيداً وشمولا ، بالنسبة لتساؤلات وإشكالات وتحديات لم تكن فى آنها مرتقبة ، أو معروفة ، أو مدركة بشكل مسبق . ومعنى هذا أن التراث هو هرم الحركات والاجتهادات الإبداعية ، وليس مستودعاً للوصفات الجاهزة التى يمكن استعمالها انطلاقاً إلى المستقبل . فبين هرم الريادات هذا وكل ما يرتقب فى المستقبل ، تكون لحظة الاختيار فى مواجهة التحدى ؛ لحظة قبول الغيرية ، لحظة ممارسة الجديد ؛ لحظة قرار المبادرة الريادية ؛ لحظة الإبداع . وهذه اللحظة هى فى حقيقة الأمر عملية جدلية مركبة ، تسير عبر تناقضاتها المتنوعة فى دروب لم تمر بها مسارات الماضى التى شكلت طريق تكون التجمع التراثى .

فإذا نظرنا إلى التراث من هذه الزاوية ، أى زاوية تشكله الموضوعى عبر التاريخ بوصفه عملية وليس معطى جامداً ، لأصبحت دراسته تشكل تدريباً عملياً نافعاً لمواجهة ما نلقاه اليوم من إشكاليات وتحديات ومعضلات متميزة ؛ لأنه يتحول من مستودع جامد إلى أداة منهجية نافعة لممارسة المسئولية الذاتية الآنية ، المتجهة إلى المستقبل بكامل قوتها ، فى جو محيط ثرى ، خصب ، متموج ، يؤكد أن الإبداع ممكن ، ولكنه - أولا وقبل كل شىء - اجتهاد ، وإرادة ، وإصرار ، ومواجهة للتحدى . إنه - فى كلمة - عملية فتح ، وليس عملية تقليد ، حتى ولو كان هذا التقليد فى هذه المرة تقليداً للذات لا للغير .

٤ - كيف إذن تتم المواكبة بين الإبداع والإطار الذى لولاه لا يمكن أن يكون ؟ كيف يمكن أن يلتقى السهم والإطار ؟

هنا تأتى أهمية المشروع ؛ أى تخطيط المسار فى حدود ومستوى معينين ، ذلك المسار الذى فى قلبه ، وانطلاقاً من التعبئة الممكنة فى إطاره ، وفى إطاره فقط ، تنطلق الريادة ، وينطلق الإبداع .

إن فكرة «المشروع» فكرة قديمة - حديثة . هى فكرة قديمة ، عرفناها فى العصر الحديث ، وفى قرننا هذا على وجه التحديد : باسم «الخطة» أو «التخطيط» ؛ ففى كل مجتمع يصبو إلى التقدم نرى أنه لزاما على النخبة الحاكمة ، أو الطبقة السياسية ، أن تحدّد خطة للإنتاج وللعمل ، لتحقيق الهدف المنشود . وقد تكون هذه الخطة فى إطار الفكر الاجتماعى المنفتح ، أو الفكر الأوتوقراطى . ثم يلحظ الدارسون أن فكرة الخطة أو التخطيط معروفة منذ أقدم العصور . أليست هى فى واقع الأمر جوهر سياسة كل وجود يهدف إلى تأكيد ذاته فى إطاره الجغرافى التاريخى ، أو فى منطقته ، أو فى عالم أوسع كان يعرف دائما بأنه «العالم» ، حتى تحققت عالمية العالم فى هذا القرن ؟

المهم هنا أن نلحظ أن المشروع - على قدمه ، وعلى الرغم من حداثة تسميته - ينقسم إلى أنواع ثلاثة :

(أ) هناك أولا «المشروع الاجتماعى» - وهو الذى يتخذ فى المعتاد شكل البرنامج لحزب معين ، أو حكومة معينة ، أو نظام ، أو دولة ، حسب الظروف القائمة فى كل مجتمع والمشروع الاجتماعى جوهره تنظيم الموارد ، من حيث الإنتاج والتوزيع ، ومن ثم تنظيم هيكل النظام الاجتماعى ، وتحديد مركز الثقل فيه بين أيدى فئة أو فئات معينة ، أو بين رقعة أكبر من القوى الاجتماعية . والجديد فى فكرة المشروع ،عند مقارنتها بالبرنامج ، أن المشروع يتعدى فى المألوف مدة حكم معين ، وينسحب على مرحلة زمنية متوسطة ، تشمل عدداً من فترات الحكم التقليدية ؛ أى أنه يهدف إلى تشكيل الأرضية الاجتماعية لبلد معين على مدى متوسط من الزمن . ومن هنا يتخذ المشروع الاجتماعى المكانة الأولى بين مختلف المشاريع - على الأقل فى عصرنا الحديث . فهو يجمع بين اللا - مرحلية والزمان البعيد بشكل معقول يبدو واقعياً ؛ أى أنه يقع فى منزلة بين المنزلتين ؛ فهو أفضل وأعمق من مجرد البرنامج السياسى ، وهو أقل شمولا من الأهداف التاريخية بعيدة المدى والمنال .

(ب) ثم يأتى «المشروع القومى» ؛ وهو فى واقع الأمر مشروع شامل ينبع من القوى الحية فى مجتمع ما عند نقطة التهديد واستشعار غالبية المواطنين بأنه لابد من سياسة للإنقاذ وتجديد الدم . إن الصفة المميزة للمشروع القومى هى أنه يتعدى الأرضية الاقتصادية - الاجتماعية ، وكذا الأرضية السياسية ، إلى المشروع الأكثر انتشاراً ، أى المشروع الاجتماعى ، ويعمل على إعادة تشكيل الحياة الاجتماعية ، فى إطار الوطن بأسره ، وباسم جميع عناصره التكوينية المتناقضة ، انطلاقاً من مبادىء عامة يلتف حولها الوطن ، سواء أكانت آنية ، أى مبادىء ثورة أو مقاومة أو تحرير ، أم كانت تاريخية ، أى مستمدة من مسيرة طويلة تمثل ، الأزمة الآنية آخر مراحلها ، بما تطرحه من تحديات لا بد من مواجهتها لاستمرار المسيرة فى شكل مجتمع متعين ، أى مجتمع قومى على أرض وطنه .

(جـ) وأخيراً ، أو هكذا يتبدى الأمر أماماً ، يأتى «المشروع الحضارى» . والفكرة وكذا التسمية تبدوان كأنهما جديدتان محدثتان . إنه مشروع شامل يجمع بين الخصوصية التاريخية وتحديات المرحلة الآنية والرؤية المستقبلية ؛ مشروع يضع فى المقام الأول علاقة ما هو قائم - الفرد والجماعة - مع مسيرة

الزمان ؛ مشروع يغلّب البعد الأعمق على المقتضيات المباشرة ؛ مشروع بِكْر ، أو هكذا يبدو ، إلى فلسفة التاريخ ، أكثر مما يندرج فى إطار المألوف والممكن . وسوف نعرض فيما يلى لمقوماته وأركانه ؛ ويكفى هنا أن نذكر أنه أحدث الأنواع الثلاثة لفكرة المشروع . ولم تبدأ الدعوة إليه ، فيما استطعنا أن نعرض له من رسائل ، إلا منذوقت قصير ، وعلى وجه التحديد منذ ربيع ١٩٧٣ .

إن تشعب المشروع فى تاريخنا المعاصر إلى هذه الأنواع الثلاثة ، يدل على أن المشروع الاجتماعى ، وكذا المشروع القومى ، تسابقا منذ عصر الثورات الأوروبية وموجات التحرر الوطنى فى أرجاء الشرق الحضارى ؛ فى حين لم يظهر المشروع الحضارى فى أفق علوم الإنسان والاجتماع إلا منذ سنوات قلائل حقاً .

وقد ذهب مفكرو الغرب الصناعى إلى أن «المشروع الاجتماعى» هو الإبداع السياسى والفكرى المتميز ، عندما نادى به نفر من قادة أوربا الغربية فى الستينيات ، وكأن برامج الأحزاب الكبرى ، بل مختلف المدارس التكوينية للفكر والعمل منذ عصر الثورات والتحرر ، كانت على غير ذلك . ولكنها «الموجة الجديدة» التى أريد لها أن تكون تجديدية ، بل ريادية . وقد ترتب على الهجوم الشامل ضد الفكرة القومية ، بفضل تسلط الفكر الصهيونى المعادى للقومية على علوم الإنسان والاجتماع فى عصرنا ، أن انزوت فكرة المشروع القومى ، على الرغم من أن تحرير مختلف أقطار أوربا الغربية نفسها إنما قام على أساس الجبهة الوطنية ، وبرامج حركة المقاومة الوطنية ؛ أى على أساس مشروع قومى متحقق فى التاريخ المعاصر على مرأى ومسمع من الجميع . وعندما ظهرت المشاريع القومية الكبيرة فى الشرق الحضارى ؛ فى أمتنا العربية حول مصر ، وفى الصين واليابان ، وفى المكسيك والهند ، وفى أفريقيا السوداء (تانزانيا وغينيا على وجه التحديد) ، أسرع أعلام الفكر الاجتماعى والسياسى الغربى المعادى للقومية باتهام هذه المشاريع بأنها مشاريع متعصبة قومياً ، وأنها عنصرية وهدامة .

هكذا ظلت فكرة المشروع محاصرة فى إطار الصراعات السياسية . وقد تغلب عليها الطابع المتنكر للقومية ، فأصيبت هذه الفكرة بضربتين : العزلة فى قطاع الحركة السياسية الآنية من ناحية ، ثم الانقطاع التام - من جهة أخرى - عن علاقتها الجدلية التكوينية بعملية الإبداع ، بوصف المشروع إطار السهم ، وساحة الممكن ، وسياج المرتقب .

هكذا اختفت تدريجاً عن الأنظار - من الناحية الاجتماعية التاريخية - إمكانية تحقيق الإبداع بشكل فعال ، وتحول الإبداع إلى اجتهادات متفردة ، تسلط عليها أضواء وسائل الإعلام ، حسبما تراه دوائر الهيمنة الإمبريالية والصهيونية المعادية لحرية الشعوب ، ولمحاولتها تأكيد شخصيتها الحضارية والثقافية والقومية .

٥ - كيف ، إذن ، يمكن أن نعرف المشروع الحضارى ؟ وما قسماته المميزة ؟

(أ) المشروع الحضارى يتميز عن النوعين الآخرين بأنه مشروع شامل ، من حيث إنه يهدف بشكل صريح وواضح إلى أن يكون الإطار الأعم لكل الخطط والمشروعات والمبادرات داخل مجتمع معين ، وفى أغلب الأحيان بالنسبة لعدد من المجتمعات القومية التى تشكل دائرة جيو - ثقافية (وأحيانا لعدد من هذه الدوائر الجيو - ثقافية) فى قالب أعم ، هو القالب الحضارى الشامل ، كقالب الشرق الحضارى ، أو قالب الغرب الحضارى . وهو شامل - من ناحية أخرى - من حيث إنه يجمع بين أطراف الزمان ، أى أطراف المسيرة الزمنية للمجتمعات المعنية منذ تكونها وحتى مستقبلها المنتظر . فهو شامل - إذن - بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وليس على وجه التعميم .

(ب) وجوهر المشروع الحضارى يتمثل فى أنه يهدف إلى تحديد مكانة صاحب المشروع - أى مجموعة المجتمعات القومية أو المناطق الجيوثقافية - من المسيرة التاريخية للإنسانية جمعاء أولا ، وللمجموعة المعنية على وجه التحديد ثانيا . إنه يطرح هذا السؤال : من نحن بالنسبة لحركة التاريخ التى نحن فى قلب عملية تشكيلها على نحو فعال ، وبإرادة ريادية واضحة ؟ ثم هذا السؤال : كيف يمكن أن نصبح طرفا فعالا فى المبادرة التاريخية ؟ وهى المبادرة التى تشمل بشكل تكوينى الريادة الفكرية والعلمية والفنية ، ابتداء من الريادة السياسية ؛ أى أنها تشمل بشكل تكوينى جميع نواحى الإبداع وأنواعه .

(جـ) وفى قلب هذه العملية كلها ، يعمل المشروع الحضارى على إدراك المؤثرات والعوامل التى صاغت ولا تزال تصوغ مفهوم العالم فى نظر المجتمع أو المنطقة الجيو - ثقافية صاحبة الشأن . ومفهوم العالم يتشكل فى الأساس من إدراك حقيقة المكان بالنسبة للدوائر المحيطة ، وفى بعض الأحيان فى إدراك «عبقرية المكان» ، أى فى إدراك العلاقة بين الإطار الجغرافى - التاريخى ، فى دائرتيه الداخلية المحلية ، والخارجية الجيو - سياسية ، والدوائر المحيطة التى منها يتكون العالم ؛ وهى رقعة ظلت محدودة تماما فى العصور القديمة ، ولم تتسع إلا ببطء ، من خلال طفرات تمثلت فى مراحل تكون الإمبراطوريات ، حتى تشكل وعى «عالمية العالم» فى مطلع هذا القرن بفضل الكهرباء والمواصلات الحديثة ، الخ . إن مفهوم العالم مرتبط ارتباطا عضويا بتصور الزمان ؛ وهو تصور يختلف فى الأطر الحضارية والدوائر الجيو - ثقافية القومية وفقا للأنظمة الفكرية والدينية والفلسفية التى تسودها . إن مفهوم العالم والزمان فى حضارة مصر الفرعونية ، وفى الأمة الإسلامية ، وفى القارة الصينية ،

وفى المجتمعات الهندية فى أمريكا الوسطى والجنوبية قبل سحقها ، الخ ، يختلف عن مفهوم العالم فى أوربا منذ عصر النهضة والثورات البورجوازية ، وبينهما هوة شاسعة . ومن تفاعل مفهوم العالم وتصور الزمان مع عملية الجدلية الاجتماعية والصراعات الجيو - سياسية يتشكل تدريجيا مفهوم الإنسان فى مختلف الدوائر الثقافية والقومية . وهنا يصبح لزاما على المشروع الحضارى أن يأخذ فى الاعتبار هذه العناصر التكوينية كلها لكى يستطيع صياغتها إطاراً معقولا ومقبولا لإنسان الغد فى المجتمعات المعنية .

(د) تؤدى هذه الرؤية والمفاهيم إلى تحديد سلّم القيم ؛ أى السلّم المعيارى ، الذى سوف يحدد أسلوب التعامل داخل المجتمعات المعنية فى قلب مشروعها الحضارى ، توكيدا لمعانى الاستمرارية - من جهة - ومعانى التغيير الممكن والمرغوب فيه - من جهة أخرى - بما فى ذلك إمكانات تعبئة الطاقات البشرية والمادية ، وكيفية المراس السياسى والمادى والعلمى ؛ وهى حدود كل إبداع ممكن ومواده . ومرة أخرى نلتقى هنا بمسألة التراثية ، بوصفها استمرارية أو قدرة على التجديد . إن سلم القيم ليس إرثا ثابتا وجامدا ، ولكنه نظام للتعامل مع الإنسان والمجتمع والكون ، يتسع ليحتوى فى رحابةٍ التطوير والتجديد وإعادة التشكيل لملاءمة تحديات العصر التى تقتضى أولا وقبل كل شىء القدرة على التحرك الجرىء لتغيير الأرضية ، ومن ثم تغيير النتائج والوجهة ، مادامت الحركة أو المبادرة الإيجابية هى قانون الوجود المتجه إلى مستقبل أكثر ثراء وإنسانية ، برغم كل التحديات . سلم القيم يتدرج من التصوف إلى العالمية ، ومن تقديس الأنا إلى الإيمانية ، ومن سيادة الإخاء الاشتراكى إلى هيمنة قيم السوق . إن سلم القيم هذا هو الذى يعطى لونه ونكهته للمشروع الحضارى المتميز .

(هـ) وفوق هذا وذاك ، وعبر عملية تشكيل المشروع الحضارى المرتقب بأسره ، ترفرف أعلام الحياة الفكرية والروحية المتميزة لعالمنا العربى ، منبع الديانات ، وبخاصة ديانات التوحيد ، وعالم الإيمانية حقا ، ومصدر الفلسفات الأولى التى منها تشكلت فلسفة يونان ، فى حين صاغت المدارس الفلسفية الأخرى للشرق الحضارى ، ابتداء من الصين ، القالب التكوينى المرموق لفنون النحت والعمارة والتصوير . أضف إلى هذا وذاك الكتابة ، التى اتسمت كلها بعمق النظرة إلى ما يتعدى الرؤية المباشرة ، وامتداد هذا الإسهام إلى حد أنه دفع بعض المتعجلين ، وبخاصة المستشرقين فى الغرب ، إلى الادعاء بأن العقل للغرب ، والعيان والحس للشرق . هذه الرقعة الجبارة ، وهذا الطابع الشامل ، وهذه الموجة العارمة التى لونت إسهامات شرقنا العربى منذ أقدم الأزمنة حتى اليوم ، لابد أن تلعب دورا مركزيا فى تشكيل المشروع الحضارى العربى المرتقب ؛ وهو المشروع الذى سوف يقوم على منح المتعالى - الإيمانية ، والدين والفلسفة ، والمنطق العيانى فى قلب الفكر النقدى ، والاهتمام بالنسق الجمالى فى قلب البناء والإنتاج - دورا مركزيا بحق فى البناء كله .

(و) ثم تأتى مسألة الأداة ، متمثلة فى الفرد أو فى الجماعة . وبين هذين الطرفين تتمثل مكانة الدولة ، أى مقام السلطة الاجتماعية . إن مفهوم الدولة بوصفها مركز السلطة الاجتماعية وأداتها فى مجتمع معين ، يلعب دورا مركزيا فى الربط بين المبادرة ، أى الإبداع ، والإطار المحيط ، إطار الممكنات ، بما تُيسر من مجالات تشجع على التحرك بل الفتح الريادى بعيد المدى ، أو بما تشتمل عليه من ضوابط وموانع كثيرا ما تعوق الإبداع . ولا شك أن هذا البعد ، بعد الدولة ، يلعب دورا أكثر أهمية فى عصرنا مما كانت عليه الحال فى العصور الماضية ، نظرا لوسائل المرحلة الثانية للثورة الصناعية ، أى مرحلة الثورة العلمية والتكنولوجية ، وسيطرة وسائل الإعلام والإلكترونيات . وأكثر من هذا وذاك ، ممارسة الدولة المعاصرة ، منذ الثلاثينيات ، لدور مركزى متزايد فى مجالات الاقتصاد والثقافة ، بالإضافة إلى دورها المركزى فى مجال الحكم السياسى .

من هذه العناصر ، إذن ، يتكون الهيكل العملى لتشكيل المشروع الحضارى . ولكن جوهر المشروع الحضارى لا يختلط بالضرورة مع هذا الجهاز التكوينى العملى ، بل إنه يشكل مجالا متميزا ، نعرض له الآن .

٦ - كيف يمكن إذن أن نتصور جوهر المشروع الحضارى العربى ؟

ذكرنا ، فيما سبق ، العناصر التكوينية للمشروع الحضارى ، ولكل مشروع حضارى ممكن فى علاقته العضوية بعملية الإبداع والريادة . والمسألة إذن ليست مسألة إجرائية ، ولكنها هى مسألة توضيح المضمون الممكن للمشروع الحضارى العربى فى عصرنا ، الذى فى إطاره ، وفى إطاره وحده ، يمكن أن تنطلق موجات الإبداع ، وحركة الريادة ، لتحقيق المستقبل المرتقب .

(أ) المشروع الحضارى العربى المرتقب يتسم ، فى المقام الأول ، بقدرة نادرة على تعبئة طاقات الاستمرارية الحضارية عبر التاريخ . ذلك أن أمتنا العربية تجمع بين أنواع مختلفة من المجتمعات القومية فى نطاق مجموعة الدول الوطنية المستقلة التى منها تتكون هذه الأمة . وهذه المجتمعات تتكون فى الأساس إما من عدد من المجتمعات التى تمتّ بدورها إلى أعماق التاريخ الحضارى ، أو تمتّ إليه على نحو يبدو أكثر تشعبا وتقطعا (وإن كان على كل حال قادرا على الإفادة من هذه الجذور) ، وهى الحالة القائمة فى معظم الأقطار العربية ؛ وإما من مجتمعات لها اتصال حضارى مرموق ، وإن كان أقل قدما من مصر ، كما هو الحال فى المغرب على الخصوص . وجملة القول : إن هذه القدرة

على التعبئة ، بالإضافة إلى نمو المعدل السكانى الديموغرافى ، تكون أساسا وطيدا إيجابيا إلى أبعد درجة لظهور موجة من الشباب المرتبط بالخصوصية التاريخية ، وإن كان ملتفتا بطبيعة الأمر إلى ضرورة مواجهة التحدى .

(ب) إن القسمة المميزة الثانية للمشروع الحضارى العربى الممكن تكمن فى هيمنة معانى الوحدة على معانى الفرقة ؛ أى أولوية كل ما يجمع على كل ما يمزق ، مادام التطور يتم بطريقة جدلية عبر التاريخ . ولابد هنا من وقفة سريعة للتمعن فى أسباب هذه الوحدة المؤسسية . وباختصار شديد يمكن أن نقول إن معظم مجتمعاتنا العربية وأهمها إنما يمت إلى نمط المجتمعات المائية الزراعية التى اضطرتها الظروف المناخية إلى إقامة اقتصاد يرتكز على السيطرة على المياه ، مياه الأنهار ، دون الإفادة من الأمطار الطبيعية . ومن هنا ظهرت الحاجة إلى سلطة مركزية موحدة ، تنظم المياه والسدود والرى والصرف . ومن هنا أيضا كان ازدهار الزراعة ومعانى الحياة المتحضرة فى معظم أنحاء هذه المنطقة ، خصوصا فى وادى النيل وما بين الرافدين . ومن هنا أصبحت هذه المنطقة - على نحو مباشر - محور الغزوات المتتالية ، والضرب المركزى ، منذ العصور القديمة ، وعبر موجات الغزو الحضارى والاستعمار التقليدى والإمبريالية والصهيونية ، بحيث أصبحت أكثر المناطق الجيو - سياسية والجيو - استراتيجية خطورة فى العالم بأسره . وقد أكدت هذه الأوضاع ، وتشابكها العضوى ، ضرورة إقامة الوحدة ، سدا منيعا فى مواجهة الغزو ، وتوكيداً لإصرار شعوب هذه المجتمعات على الاستمرارية ، واسترداد معانى الثراء الحيوى الذى تمتعت به أجيالا وأجيالا قبل انكسار القرن الخامس عشر .

وهنا يجدر بنا أن نذكر أن هذه الحالة ليست متفردة ؛ إذ إننا نشهدها أيضا فى معظم الدوائر الثقافية الكبرى لحضارات الشرق ؛ فى فارس ، والهند ، شمالا وجنوبا ، والصين ، وفييتنام ، وكذا فى المناطق الخصبة من أفريقيا السوداء . ولكنما تربة الإشكالية هى التى تميز هذه الحالة حقا فى المنطقة العربية على وجه التحديد ، فى وادى النيل وفى منطقة ما بين الرافدين .

ومعنى هذا أن المشروع الحضارى المرتقب سوف يقدم دوما معانى التضامن على معانى التمزق ؛ معانى الجماعة وقيمها على نهج الانفرادية والانزواء والتنكر للغير ؛ أى ، فى كلمة ، معانى التضامن والتآخى والتعاون والمشاركة والعدالة الاجتماعية والنهج الاشتراكى على معانى الفرقة والتفرد والعزلة والصراعات الداخلية ، وإن كانت هذه الأخيرة جزءا لا يتجزأ من الجدلية الاجتماعية عبر مسيرة التاريخ .

(جـ) تتميز القسمة المميزة الثالثة للمشروع الحضارى بسيادة النهج الاستراتيجى ، أى التاريخ البعيد ، على الأسلوب التكتيكى ، أى الإنجاز المتعجل ، قصير المدى ، برغم بريقه وجاذبيته . من هنا اتسمت حضارات الشرق العربى ، وسوف يتسم مشروعنا الحضارى المرتقب ، بالحرص على أن تكون الريادة جزءا لا يتجزأ من الاستمرارية ، أى أن تكون الريادة والتجديد والإبداع بمثابة المقدمة المرتبطة عضويا للعملية فى عمومها ، تقودها الطليعة المعترف بها من الجسم الاجتماعى كله أو معظمه ، فلا تتحرك هذه الطليعة الريادية الإبداعية وكأنها بمعزل عما تتحدث باسمه ، وكأنما الريادة هى تفرد والإبداع بدعة . ومن هنا سوف يلعب الإبداع فى قلب المشروع الحضارى العربى المرتقب دورا مختلفا عنه فى المجتمعات الغربية الصناعية ، وبخاصة فى مرحلة أزمتها الحضارية الحالية . وليس الهدف هو مجرد الإتيان بما هو مغاير ، ولكنه فى الحقيقة فتح مسالك جديدة معترف بها فى معظم الجسم الاجتماعى ، بحيث تصبح هذه المسالك ثغرات يمكن أن تنطلق من خلالها موجات الفعل والعمل المؤثر حقا على المدى البعيد . ذلك بأن هذه المواكبة وذلك الارتباط العضوى بين المقدمة ومعظم الجسم الاجتماعى تؤثر - لا مفر - على معدل سرعة التحرك ، على نحو يؤدى إلى نوع من الشعور بأن الأمور أكثر بطئاً مما هو منتظر، وهى على كل حال مغايرة كل المغايرة لما يراه مثقفو العرب وفنانوهم فى عواصم المجتمعات الصناعية البراقة ، قبل أن يمعنوا النظر فى جذورها العميقة بعيدا عن الأضواء .

(د) إن القسمة المميزة الرابعة للمشروع الحضارى العربى المرتقب ترتكز على القسمات المميزة الثلاث التى ذكرناها بشكل مبدئى فيما سبق ؛ بناء كبير ، راسخ الأركان ، حريص التحرك ، يقبل الإبداع والريادة فى إطار الاستمرارية وامتدادا لها ، فى قلب حصار ضارٍ لا هوادة فيه . صورة تحتاج إلى التأمين والمتانة . ومن هنا كان مقام مركز السلطة الاجتماعية فى المشروع الحضارى كله ؛ فلن تكون جهازا للسطو والسيطرة باسم أقلية ، بل بوتقة لتعبئة الإمكانات والطاقات والروافد التى تقدمها مختلف المدارس التكوينية للفكر والعمل القومى ، من زواياها المختلفة . إنها دولة « المدينة الفاضلة » حقا ، وبدونها لا يستطيع المشروع الحضارى المرتقب أن يحقق الظروف المواتية لانطلاق الإبداع وضمان الاستمرارية فى قلب عالم متقلب .

٧ - حاولنا ، فى النقاط السابقة ، أن نقدم تصورا للعلاقة بين الإبداع العربى من ناحية ، والإطار الأعم الذى يتحرك فيه هذا الإبداع وينطلق منه ، ألا وهو المشروع الحضارى العربى المرتقب . وقد جاء هذا العرض المقتضب الأولى بكل معانى الكلمة ، مليئا بالإشارات إلى التساؤلات والتناقضات والقضايا غير المحلولة . ومعنى هذا أن ما قمنا به هنا هو فى الواقع تقديم جدلية إشكالية الإبداع فى عالمنا العربى ، والتنقيب عن علاقته العضوية بالمشروع الحضارى الشامل .

ولا شك أن منطقة التناقض الرئيسية ، ولا نقول الصدام ، هى تلك التى تتحدد فى نطاق الخصوصية والتمايز . إن

خصوصية الأمة العربية ، وفى داخلها خصوصية عدد من الجتمعات القومية الرئيسية بها ، تكاد تحدد مجال التحرك الممكن بسياج من حديد ، وإن بدا شفافا لمن مارسه من الداخل ممارسة حياة . إن التمايز ضرورى بالنسبة لكل حركة إبداع ؛ وهو حيوى بالنسبة لكل صاحب إبداع . إنه يبدو ممكنا ، وليس فقط ضروريا ، وإن كان يتحرك فى إطار خصوصية تتصف بالمركزية إلى درجة بعيدة جدا ، وتتصف كذلك بالحرص كل الحرص على الإبقاء على هذه الاستمرارية بواسطة الوحدة الوطنية المطلقة . كيف يمكن إذن للمفكر والفنان والعالم المبدع أن ينطلق ؟ إنها إشكالية التناقض التقليدى بين المثقف والدولة ؛ وهى إشكالية حقيقية وإن جاءت إلينا بصورة مبالغ فيها على أساس عصر الفردية فى الفكر الغربى ، منذ انطلاق الثورات البورجوازية ، ثم انقسام الغرب بين النظامين الاشتراكى والليبرالى ، وما ترتب على ذلك من تصعيد للتناقضات والصراع الفكرى .

لكن القضية قائمة ولا شك ، تؤرق بال الباحثين ، وتشكل عقبة غير هينة أمام الساعين إلى التجديد . ومن ناحية أخرى فإن حركة الإبداع والتجديد قائمة على قدم وساق ، فى كل المجالات ، وإن كانت تتسم باستمرار الحرص على التلاقى مع السواد الأعظم من الحاسة الشعبية والاستمرارية الاجتماعية ، مختلفة فى ذلك عن مثيلاتها فى دول الغرب الصناعى الرأسمالى الليبرالى ، وإن كانت لا تختلف عما نراه فى معظم مجتمعات الشرق الحضارى ، على اختلاف أنظمته الاجتماعية ؛ فى اليابان والصين ؛ فى الهند وأفريقيا ؛ وفى أجزاء مهمة من أمريكا اللاتينية . ومن هنا وجبت الإشارة إلى أن هذه الإشكالية ليست إشكالية منع بقدر ما هى إشكالية تحرك إبداعى وريادى متخصص ، يمكن أن ينطلق ، وهو ينطلق فى الواقع ، فى قنوات تنتظره ، بل تتوحد معه فى أحيان كثيرة ، مادام هو لا يتنكر لها . وثم نقطة ثانية لا تقل أهمية فى هذا المجال ، ألا وهى موضوع فاعلية الإبداع فى مجتمعاتنا . لعل تحديد نوعية الإجابة فى هذا الصدد أيسر مما هى عليه بالنسبة للقضية الأولى . ذلك أنه من الواضح ، على أساس ما عرضنا له ، أن هذه الفاعلية ، فاعلية الإبداع والريادة ، تتحقق فى الواقع فى ارتباطها العضوى بالمشروع الحضارى ، وعبر هذا المشروع ، بوصفها الرأس المنقبة الطليعية لتحقيق المشروع . ومعنى هذا أن الإبداع المتفرد ، المنعزل عن أرضية تشكل المشروع الحضارى وتحركه ، يصعب عليه أن يؤتى ثمارا فعالة ، بل من الممكن أن يؤدى إلى تضييق المجال أمام أصحابه .

وهناك أسماء كثيرة ، وأمثلة رائعة مرموقة ، تتسابق لتشكل تصور الإبداع الممكن التحقيق ؛ الإبداع الفعال ؛ الإبداع الفاتح .

فلو حصرنا الأمر على انتقاء هذه الأمثلة داخل مجتمع واحد من مجتمعات أمتنا العربية فى مصر على وجه التحديد ، لطال السرد . فهناك دولة محمد على ، أولى الدول من حيث المزج بين رجال الفكر والسلاح فى الشرق الحضارى بأسره . وقد سبقت فى ذلك دولة « ميجى » فى اليابان بستين عاما . وريادة الشيخ رفاعة الطهطاوى فى تكوين فلسفة الثقافة الوطنية ، وفى تكوين كوادر الدولة الصناعية والحربية الجديدة . وتحرك إبراهيم باشا من مصر إلى مركز الخلافة الإسلامية فى القسطنطينية عبر المسيرة العربية . والريادة الإبداعية الخالدة لعبد الله النديم ، خطيب الثورة فى سنوات المنفى الداخلى ، وأحمد شوقى ، الرائد المبدع للشعر العربى المعاصر ، ثم جيل الحب والوفاء ، جيل صلاح عبد الصبور ورفاقه . وسيد درويش ، العاشق الهائم لروح وطنه ، والمبدع المجدد لموسيقانا العربية العصرية الشعبية معا . ومحمود مختار ومدرسته وخلفاؤه ، وجمال السجينى ، وحامد ندا ، وآدم حنين ، وغيرهم . والريادة القصصية والمسرحية على أيدى توفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى . ثم الجيل الجديد من كتاب القصة فى بلادنا بعد حرب أكتوبر . وتجديد فنون الحرب ، استراتيجيا وتكتيكيا ، عبر حروب مصر العربية الست فى سيناء وعلى القنال ، وكذا فى اليمن . وتجديد النظرة إلى الفلسفة على أيدى مصطفى عبد الرازق ، وفلسفة تاريخ الشخصية المصرية بفضل جمال حمدان وصبحى وحيدة وحسين فوزى وصحبهم . وتجديد المعمار على أيدى حسن فتحى ، والصياغة السينمائية بفضل جيل شادى عبد السلام ، وصلاح أبو سيف ، ومن واكبهما . وماذا نقول عن الإبداع التراثى العصرى معا لأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب فى شبابه ؟ إنها أمثلة بين عشرات ، بل مئات ، من الأمثلة - فى إحياء العلوم والتاريخ ، التكنولوجيا وعلم المصريات والرياضة والذرة - كلهم أعلام يشهدون على حركة تدور فى أعماق الأمة ، فى صمت وإصرار . ولو أردنا هنا توسيع المجال إلى أرجاء أمتنا العربية ، منذ ابن خلدون والفارابى وابن سينا وابن رشد ، وهم علامات على أجيال من علماء الرياضيات والطبيعة والطب وفنون العمارة والحياة ، حتى أولئك الذين فتحوا أبواب العصر ، لطالت قائمة الريادة والإبداع والعمل الطليعى صفحة تلو صفحة . ولا شك أننا سوف نلقى هذه الأسماء الكريمة فى بحوث مواكبة ، وهى على كل حال ماثلة فى الأذهان والوجدان .

إنها قائمة تطول مادام الاجتهاد قائما ، والمشروع الحضارى مطروحا ، على الأقل من حيث هو فرض وواجب قومى .

فلنمض معاً إذن على طريق واحد ، يتعلم فيه بعضنا من بعض ، إثراء لما ورثناه من إمكانات حضارية هائلة ، وتحديا لما يحاصرنا من صعاب وتهديدات لابد أن نقتحمها .

ولو قيل : ليس أمامنا إلا هذا الخيار ، لقلنا : لم لا ؟ فهل من إبداع دون بذل وصراع وعطاء ؟

اللغة العربية وقضايا الحداثة

ناصر الدين الأسد

يُدْخِلُنا عنوان هذا البحث - من أوسع الأبواب - في النقد الحديث ، ومذاهبه ، واتجاهاته ، ونظرياته ، واصطلاحاته المختلفة . وسأحاول ما وسعني الجهد أن أتجنّب هذه المتاهات ، وأن أتخطّى الحواجز التي تنصبها هذه الألفاظ - بمضامينها وأساليبها - أمام الرؤية الصافية المباشرة للموضوع ، وأن أعود إلى الحسّ الإبداعي أحاوره وأجلو أسراره ، وإلى التجربة الشخصية أَمْتَحُ من مَعِينها ، وإلى ينبوع العلاقة السليمة بين المرء والأشياء بغير وساطات خارجية بينها ، وبغير قنوات دخيلة تمتدّ فتفصلها وتسيءُ الفصل ، وكان المقصود بها أن تصلها وأن تحسن الوصل .

ثم إنني سأحاول أيضا ما وسعني الجهد أن يكون الأسلوب في تناول الموضوع أسلوبا واضحا ، ينقل الأفكار والمشاعر ، فيفهمها من تصل إليه ، ويؤدي مضمونا محدّدا ، بينها صلة متلاحمة هي الصلة الطبيعية بين الأسلوب والمضمون . وبذلك أتجافى عن الأسلوب الذي يَسْقُط في مَهاوِي الغموض المظلم أو الظلام الغامض الذي لا يفهمه أحد ، وإن قام من يُظْهِر الفهم له ، والإعجاب به ، ويبذل جهده لشرحه وتقديمه لغيره ، والترويج له ؛ وعن الأسلوب الذي لا يؤدّي مضمونا محدّد الدلالات ، أو ليس بينه وبين مضمونه صلة ، حتى إن القارىء ليحسّ بينها بالقطيعة والتدابر ، فالألفاظ والأسلوب من واد ، ومدلولاتها ومضمونها متردّية في واد آخر ، وبين الواديين جبال شاهقة تباعد ما بينها ، وتقطّع وشائجها .

وأوّل ما يقتضينا هذا النهج أن نحدّد ألفاظ جانبي العنوان تحديدا يتفق مع ما نتوخّاه من الوضوح والإفهام ، ثم نجمع بينهما جمعا يكشف الصلة التي ربطتهما في هذا العنوان . فاللغة العربية ، وهي أحد جانبي العنوان ، هي هذه اللغة العربية الأدبية الواحدة منذ أن عرفناها في الشعر الجاهلي إلى يوم الناس هذا عند من يعرب بها ولا يعجم ، ويعبّر بها ولا يجمجم ، من أصحاب البيان المبين ؛ غير المُغْرِب ولا الهجين . ووصفها بـ « الواحدة » لا ينفي نموّها وتطوّرها وتجدّدها في ألفاظها وفي أساليبها ، ولا ينفي استحداث ألفاظ لم تكن من قبل في اللغة ، ولا ينفي استعمال ألفاظ لغير ما كانت تستعمل له ، أو استقبال ألفاظ من لغات أخرى لتدلّ على معان ليس في اللغة ألفاظ منها تدلّ عليها ، أو كانت فيها تلك الألفاظ وقَبِلَتْ - لسبب ما - أن تضيف إليها لفظا من غيرها للمعنى نفسه ، أو لمعنى قريب منه ، ولا ينفي موت ألفاظ كانت تدلّ على معانٍ فابتعدت الحياة عن هذه المعاني وعن ألفاظها فأصبحت تلك الألفاظ من الغريب المهجور أو الممات . أمّا الأساليب فما أكثر تعدّدها واختلافها في العصور المتعاقبة في البيئة الواحدة ، أو في العصر الواحد في البيئات المختلفة ، بل إن الأساليب لتتعدد وتختلف في العصر

الواحد والبيئة الواحدة بين الأشخاص المختلفين . وهذا كلّه مما كتب فيه الكاتبون فاستوفوه . وأغنونا عن إعادة القول فيه فى هذه المقالة ؛ وما أحسب أحدا يُحاجُنا فيه حتى يُحْوِجَنا إلى أن نمضى فى التفصيل بضرب الأمثلة وبيان العلل .

وكان مما استوفاه أولئك الكاتبون أن كل ذلك التنوّع أو التعدّد أو الاختلاف فى الأساليب إنما كان يجرى على نمط أصيل من اللغة ذاتها ، ويدور فى فلك منها نفسها ، ويتحرك فى داخل إطار يمسكه أن يفلت أو ينحرف . وهو دليل على أنها حقًا اللغة « الواحدة » ، وهو حين يدلّ على وحدتها إنما يدلّ أيضا على أصالتها ، وتماسك شخصيتها ، وعلى قدرتها على البقاء وعلى الحياة المستمرّة ، وذلك من خلال قدرتها على النموّ السليم النابع من ذاتها ، المحكوم بأصولها وقواعدها . والشأن فى الألفاظ المستجدّة التى يستحدثها العصر للوفاء بحاجاته هو الشأن نفسه فى الأساليب ؛ فإن لاستحداثها أصولا وقواعد من القياس ، والذوق اللغوى ، والإلْف فى السمع ، وما يتصل بكل ذلك من مثل القدرة على الشيوع والإفهام ، مع الحاجة الحقيقية إلى هذا الاستحداث . وهذه ضروب من العلم لا بدّ أن يعلمها الكاتب مهما تكن « الأجناس » الأدبية التى يكتبها ؛ ولا يجوز لجاهل بها أن يقتحم حرماتها ، ويزعم لنفسه الحقّ فى التصرّف بما لا يعرف من أصول التعامل معه ؛ فذلك غير جائز فى أى شأن من شئون الحياة ، وهو أجدر ألا يجوز فى شأن من أسمى هذه الشئون وهو « الفن » الأدبى . وليس يستقيم فى الفهم أن يدّعى مدّع أنّ طول الخبرة وتعاقب الممارسة فى الكتابة تغنيان عن العلم والمعرفة ، كالشأن فى بعض الأمور الدنيا فى الحياة . فطول الخبرة وتعاقب الممارسة فى الفن ، مع الجهل بأدواته وآلاته ، والعجز عن معرفة أسرارها وطرق استعمالها ، وعن الإحاطة بآفاق تراثها ، إنما هما تراكم لطبقات من الجهل ، بعضها فوق بعض . والخبرة والممارسة هنا ليستا إلاّ امتدادا زمنيا لموقف واحد غير متطور ، يخلو من ثراء المعرفة الصحيحة ، ومن تفتح النفس والفكر على الجديد المبتكر . وطول الخبرة فى ارتكاب الأخطاء لا يقود إلى الصواب ؛ وتكرار الممارسة للركاكة والفهاهة والضعف لا ينتهى بالممارس إلى النصاعة والفصاحة والقوة ؛ وتراكم التجربة فى الانفصال بين التعبير والتفكير لا يؤدّى إلى الاتصال بينهما .

ولئن كان غياب المعرفة الدراسية المنظّمة لا ينتقص من أثر السليقة والموهبة السليمة فى البيئات التى يتوارث فيها الشعراء - مثلا - المقاييس الفنية ، أو يتلقونها اكتسابا ممن حولهم ومما يحيط بهم . إن الأمر مختلف فى البيئات التى ابتعدت عن هذى الفطرة ، وعن الأصول السليمة ، وأصبح على « الفنّان » أن « يعمل » ويشقى ليصقل موهبته ويقيمها على أسس صحيحة ، وليتعلّم استعمال أدواته وآلاته ، وموادّ عمله التى يعايشها ويعالجها ، ودرجات ألوانه ، وطبقات أنغامه ، وليصبح جديرا باحتلال مكانته فى الفن فى عالم مائج سريع التطوّر ، بل هو سريع التغيّر ، ولكنه مع ذلك - أو ربما من أجل ذلك - وثيق الصلة بتراثه ، دائم الاسترفاد به ، عميق الفهم لآفاقه الموحية ، مهما يَظْهَر بعيدا عنه ، أو متقطعا منه . وهو فى الوقت نفسه عضو حىّ متفاعل مع حركة الفنّ والثقافة من حوله فى العالم ؛ يشرب منها نَهَلا وعَلَلا ولا يكاد يرتوى . وما من ثقافة انكفأت على نفسها وأخذت تجترّ مخزونها ، مهما يكن هذا المخزون غزيرا ، إلاّ نضب مَعِينها بعد حين ، وأصبحت عاجزة عن العطاء حين صارت عاجزة عن الأخذ . ولا بد لكل نهر - مهما يعظم مجراه ، ومهما يغزر ماؤه - من روافد تصبّ فيه ، ومن منابع يستمرّ فيضها ولا ينقطع تدفّقها ، ومن مجرى يمسك أطرافه ويسدّد اتجاهه . فإذا غاضت عن هذا النهر العظيم منابعه وجفّت روافده ، وتعدّدت مجاريه فتوزّعت مياهه ، وانسابت هدرا فى كل اتّجاه ، كان لا بدّ له من أن يتحوّل إلى جدول صغير ضئيل ينضب مع الزمن . والمنابع هى التراث بما فيه من تقاليد أدبية ، ونماذج فنية ، ومثل إنسانية ، تجتمع كلها لِتبرز المعالم الأساسية لشخصية الأمّة وهويتها الثقافية . والروافد هى هذه الثقافات العالمية بما فيها من روائع إنسانية ، ومن آيات فنّية باقية على الزمن ، متجدّدة مع تعاقب الأجيال والعصور ، تنمّى العقل ، وتصقل الذوق ، وتفتح أمام الفكر والوجدان آفاقا رحبة ممتدّة ، يرتادها الفنّان فيقبس منها رؤى جديدة ، ويتزوّد منها - فى الشكل والمضمون - بما لم يكن ليدرك طرفا منه لو لم يجد الجرأة فى نفسه على اقتحام هذه العوالم الغريبة المجهولة من قبل . ثم يتمثّل كل ذلك فى نفسه حتى يصبح جزءا منها ، فيندمج فى أعماقه مع موروثه . . . مع تراث أمته ، فتلتقى المنابع والروافد معا فى اتّساق وتآلف ، فى نفس واحدة ، وثقافة واحدة . والمجرى الواحد الذى يمسك مياه هذا النهر العظيم أن تتوزع وتتبدد ، إنما هو الأصول الثابتة لمنطقها اللغوى ، ولذوقها الأدبى ، اللذين يرسمان الإطار العام لحركة التطور والتجديد : يسمح بها فى داخله ، ويمنحها الحياة من روحه ونفسه ، ويعينها على الاستمرار ، ولكنه يحرص على ألاّ تتسرّب من خلاله إلى خارجه فتضلّ وتتخبّط ، ثم تغتالها الغربة وتمزّقها الحيرة .

* * *

والثقافة الحيّة النامية هى الثقافة القادرة على الجمع المتوازن بين الثوابت والمتغيّرات : الأصول ثوابت والفروع متغيرات ، وكذلك اللغة والأدب والفن ، بل كذلك الحياة السليمة بعامة . ومن هذا الجمع المتوازن تنشأ الخصوصية والتمايز ، وهما أصل الفنّ بعامّة ، والأدب بخاصّة . وبغير الخصوصية والتمايز تضيع شخصية الأديب الفرد ، وتنمحى شخصية الأمّة . والتماثل تكرار وتطابق وتقليد ، وهو إمّا عيشٌ فى الماضى وتحجُّرٌ فيه ، وإمّا تعبُّدٌ فى محراب الغير ، وانسلاخ من ذات الفرد ، ومن حقيقة الأمة .

واللغة هى مستودع ثقافة الأمة . وأداتها للتفكير ، ووسيلتها

للتعبير . وهى خصيصة من خصائص صاحبها ، المستعمل لها ، وميزان يوزن به فكره وعلمه ، ومرآة تظهر فيها صفاته العقلية ، وعلاقاته النفسية بتراث أمته الأدبى والعلمى . واختيار ألفاظ اللغة : بتوالى حروفها ، وتناغم أصواتها ، وظلال معانيها ، واتّساق نظمها معا ، وبنزولها فى مواقعها المقدّرة لها ، بحيث لا تنزل غيرها منزلها ولا تحل محلّها دون أن يتغيّر شىء مما ذكرنا : من المعنى أو بعض ظلاله ، ومن الحروف أو بعض ألحانها ، ومن نظم الكلام أو بعض تساوقه . فيتغيّر بتغيّره وَقْعُ اللفظ والأسلوبُ : فى الأذن فينبو عنه السمع ، وفى الفكر فيضطرب المعنى أو ينحرف ، وفى النفس فتضيق به ولا تطمئن إليه ، وفى الذوق حين لا يحسّ مذاقا ونكهة . كل ذلك هو الأسلوب . وقديما تنبه النقّاد إلى أنّ « الأسلوب هو الشخص » ، لعمق دلالته على صفاته . وكل ما ليس كذلك ليس بأسلوب ، ولا بأدب ، ولا يمتّ إلى الفنّ بصلة..

واستطاعت هذه اللغة العربية ، بألفاظها وتراكيبها وأساليبها ، أن تتطور مع العصور ، وأن تستجيب لقضايا الحداثة فى كل عصر . فقد استطاعت أن ترقى إلى أسمى مراتب الفنّ فى العصر الجاهلى ، وجالت معه فى آفاقه الرحبة ، وأرست أصول البيان والتعبير للعصور التالية . وحين جاء الإسلام ونزل الوحى « بلسان عربى مبين » ، كانت هذه اللغة مهيأة لتسع ما أراده الله عزّ وجلّ فى كتابه الكريم من سبل الهدى ووجوه التشريع ، وطوّعها الإسلام بالقرآن وبالحديث الشريف لتكون أداة البيان الفنى عن ميادين متعدّدة من القول ، بعضها متطوّر عمّا قبله ، وبعضها مستحدث . وحين أخذ المسلمون يبنون قاعدة فكرهم العلمى ، ويؤصّلون منهجهم من داخل دينهم وثقافتهم ، أسعفتهم هذه اللغة ، واستوعبت العلوم التى أصبحت تعرف بالعلوم العربية والإسلامية ، من تفسير وسيرة ومغازٍ وتاريخ ونسب ونحو وصرف وبيان وبديع وعروض وغيرها كثير . وحين صار المسلمون مستعدين لتلقى الحضارات الأخرى بعد أن بنوا قاعدة علمهم الذاتى ، استطاعت اللغة العربية أن تنطلق معهم بطبيعتها الاشتقاقية لتعبر عمّا نقلوه من علوم عقلية نظرية ، ومن علوم تطبيقية تجريبية ، إلى أن صار العلمُ عِلْمَهم ، فانطلقت هذه اللغة العربية مع العلوم العربية والإسلامية لتنقلها إلى غيرهم ، ولتكون لغة العلم والحضارة قرونا ، ثم لتترك مِيسَمها فيما خلّفت فى اللغات الأخرى ، ومنها اللغات الحية المعاصرة ، من ألفاظ بعضها واضح صريح وبعضها لا يزال تحت ستار من التحريف اللفظى أبعده عن أصله العربى فأخفاه . ثم تطوّحت هذه اللغة وتذبذبت ، مع تطوّح أقدار أهلها وتذبذب نفوسهم ، بين علوّ وانخفاض ، وبين عجز واقتدار ، إلى أن أهلّ العصر الحديث ، فصارت اللغة العربية - منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادى - لغة التعليم الجديد فى جميع مراحله ، ولغة العلم المعاصر بكل أنواعه . واستقرّ الناس على ذلك حينا فى بعض بلادنا العربية ، وبخاصة فى مصر ثم سورية ، وتراجعت هذه اللغة فى المدارس والمعاهد والجامعات فى بلاد عربية أخرى ، ثم عادت وتعرضت لنكسات متعددة فى التعليم العالى والبحث العلمى فى مصر نفسها - وهى مبعث الإشعاع وموضع المحاكاة والقدوة - حتى وَقَر فى نفوس كثير من الناس أنّ هذه اللغة بطبيعتها عاجزة عن مجاراة العصر والاستجابة لتطوره فى علومه الحديثة . وكان للترجمة وللصحافة فى أوائل عهدهما فى العصر الحديث فضل كبير على تطوّر هذه اللغة ، بما طوّعتا منها للمعانى الجديدة ، وبما استحدثتا فيها من أساليب لا تخرج عن طبيعتها وحقيقة جوهرها ، وبما أدخلتا من ألفاظ وتراكيب ، وبما أحيتا من كلمات لتكون مقابلة - بأنواع المجاز المختلفة - للمصطلحات والكلمات الأجنبية . وما ذلك إلاّ لأن المترجمين والصحفيين كانوا حينئذ من الأدباء أو علماء اللغة .

وبذلك كانت هذه اللغة العربية ، فى كل عصر ، ملبية لدواعى الحداثة وقضاياها فيه ؛ إذ كان كل عصر « حديثاً » حين يقاس بما قبله ، و « قديماً » حين يقاس بما بعده . ولكل عصر حديث - فى كل زمن - « قضايا » تفرضها طبيعة هذه « الحداثة » ، ولا بدّ من أن تجاريها اللغة ، وتفى بها ، وتستجيب لها ، إذا أراد أهلها أن تظلّ حيّة فى النفوس وفى الاستعمال .

فما هى « قضايا الحداثة » - فى عصرنا - تلك القضايا التى نريد أن نستبين الصلة بينها وبين اللغة العربية كما يقتضى منا عنوان هذا المقال ؟ أحسب أننى أصيب الحقيقة ، أو أقاربها ، حين أرى أنها تندرج فى ثلاثة مسارب أساسية : قضايا العصر السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، من تحرّر وحرّية وعدالة ، وما يتّصل بها ويتفرّع عنها ويكمّلها ، وقضايا العصر التعليمية والعلمية والتقنية (التكنولوجية) وما يترتّب عليها من مشكلات تفرض نفسها على اللغة وتهزّها هزّا رفيقا حينا وعنيفا فى أكثر الأحايين ، ثم قضايا العصر الأدبية والفنية وما تستحدثه من أجناس ومدارس واتجاهات .

أما المسرب الأول ، فما أحسب أحدا يمارى فى أن المفكرين والمصلحين والأدباء العرب فى مختلف جوانب الفكر السياسى والاجتماعى والاقتصادى قد أدّوا رسالتهم على أوفى وجه أتاحته لهم ظروف الحكم فى بلادهم . وإذا كان فى أحد الجوانب تقصير فإنه راجع إلى غير اللغة العربية التى أسعفتهم جميعا إسعافا سمحا بالمصطلحات والتراكيب ومختلف أساليب التعبير عن أدق المعانى وأعمق الأفكار وأحدث الاتجاهات ، سواء أكان ذلك فى المقالات والكتب المتخصصة ، أم فى الأدب السياسى والاجتماعى بأجناسه المتعدّدة ، وبخاصة المسرحية النثرية والشعرية والرواية والقصة ، ما كان من كل ذلك صريحا واضحا ، وما كان رمزا اقتضاه الفنّ أو اقتضته ظروف الحكم . وقد اتخذ بعض هذا النتاج الأدبى المتعدّد من التراث العربى

والإسلامى مصدراً للإلهام وموئلا للرمز ، واتخذ بعضُه من روائع التراث العالمى ، وبخاصة اليونانى والمصرى القديم والبابلى والفينيقى ، مرتعا لخياله ، ومَعِينا يستقى منه . وكانت اللغة العربية فى أكثر المقالات والكتب المتخصصة ، وفى المسرحيات النثرية والشعرية والروايات والقصص ، تنهمر من أقلام الكتاب انهمارا لا يعوقه عجز فيها ، ولا يجدّه تخلّف منها عن ركب الحياة والحداثة وما يستجدّ فيها من أفكار ومعان واتجاهات ومذاهب . ولو شئنا لسمّينا عشرات الكتّاب من مختلف بلادنا العربية ، ومئات من نتاجهم ، ولكن الأمر أوضح من أن نحتاج معه إلى ضرب الأمثلة . وقد وصل بعض هؤلاء الكتاب من النوعين : كتاب المقالات والكتب المتخصصة ، والأدباء فى المسرحيات النثرية والشعرية والروايات والقصص ، إلى أسلوب رفيع متميّز ، يدلّ عليهم فيُعْرَف بهم ويُعْرَفون به ؛ وإلى طريقة فى التناول والعرض والمحاكمة العقلية والحوار ، خاصة بهم ، لا يكاد القارىء يخطئهم من خلالها ؛ وإلى تزاوج بين اللغة والفكرة ، وذخيرة لفظية وأسلوبية يكاد ينفرد بها كاتب بعينه فلا يختلط بغيره ؛ فاستبحرت اللغة فى هذه الميادين واستفاضت ، وامتلأت حياة ونشاطا وقدرة على التغلغل فى أعماق أدقّ الأشياء وأخفاها .

ولم تقف الكتابة باللغة العربية فى هذه الميادين حائلا دون متابعة هؤلاء المفكرين والمصلحين والأدباء للفكر العالمى ، والاطلاع على أحدث ما يجدّ فيه ، إما باحدى اللغات الأجنبية – إذ سرعان ما يترجم مثل هذا الفكر السياسى والاجتماعى والاقتصادى بين اللغات الأجنبية – وإمّا بما يترجم منه إلى اللغة العربية . وكذلك لم تَقِفْ كتابة هذا الفكر باللغة العربية حائلا دون سرعة اطّلاع من له عناية بالاطلاع عليه من غير العرب ، وخاصة فى معاهد ومراكز وأوساط بعينها ، مهمتها الأساسية مثل هذه المتابعة . ولذلك لم يقل أحد إن علينا أن نكتب فكرنا السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، بالإنجليزية أو الفرنسية ، من أجل أن نكون قادرين على متابعة الفكر الأوربى والأمريكى فى هذه الميادين حتى لا ننعزل عنه ، أو من أجل أن يصل فكرنا إلى تلك الأمم ، أو من له عناية به من أفرادها ومجموعاتها . إن كلا الأمرين واقع حقّا مع كتابتنا باللغة العربية . وهكذا تأصّل فينا الفكر السياسى والاجتماعى والاقتصادى والتعبير عنه بلغتنا ، وإن كانت العوائق – من غير اللغة – قد وقفت أمام انطلاقه وازدهاره وشيوعه على الوجه الذى نراه عند أمم أخرى ليس أمام فكرها مثل هذه العوائق .

وأمّا المسرب الثانى فمتشعّب متعدّد الميادين . وحسبنا أن نشير إلى ثلاثة من هذه الميادين إشارات عامّة ، كشأننا فى المسرب الأول .

وأول ما نقف عنده هو التعليم . والحديث عن همومه حديث يكاد يشترك فيه الناس جميعا . والمقابلة بين ما كان عليه وما أضحى فيه مقابلة لا تنتهى فى أكثر الأحوال إلاّ إلى التعبير عن الشعور بالحسرة والمرارة . والأمر فى التعليم كالأمر فى غيره حين يكون فى ذاته نعمة ، ثم يحيله سوء التدبير وفساده إلى نقمة . وحديثنا مقصور على « اللغة العربية وقضية التعليم » ، لا نتجاوزها إلى غيرها من قضاياه الكثيرة . وكان التعليم فى بلادنا – مذ عرفته – بلغتنا . وحين أخذ المسلمون ينظرون فى علوم اليونان والفرس والهند ، ترجموها إلى العربية ، نقلوها إليهم ولم ينتقلوا هم إليها ، فتوطّدت أركانها فيهم ، ورسخت وتأصّلت . ونعيد هنا ما ذكرناه فى صفحات قليلة سابقة من أن المسلمين كانوا – قبل الترجمة – قد أقاموا قاعدة للتفكير العلمى من ذاتهم ، من داخل دينهم ومن لغتهم ، فاستبحرت لديهم علوم التفسير والحديث والسير والمغازى والأخبار والأنساب والجرح والتعديل والفقه ، وعلوم الرواية والشعر واللغة . وكان كل ذلك من فكرهم وبلغتهم ، فنشأ لهم منهجهم فى التفكير والبحث العلمى ، فأهّلتهم علومهم ولغتهم ومنهجهم للتصدّى لعلوم غيرهم وترجمتها ، حتى إذا صارت جزءا من فكرهم صحّحوا ما كان فيها من خطأ ، واستدركوا ما كان فيها من نقص ، ثم أخذوا يصوغون على غرارها شيئا آخر ، ثم صاروا يبدعون ويضيفون : فى مفردات العلوم ، بل فى المنهج العلمى نفسه ، بالتحرر من المنهج اليونانى القائم على وضع الكليات ثم الاستنباط منها ، إلى الاستقراء والتجربة . وهذا هو الذى أخذته أوربا ، ثم وصفه ووضّحه « روجر بيكون » – وقد ثبت حديثاً أنه كان على اطّلاع واضح على علوم المسلمين وكتبهم – فنسب إليه هذا المنهج ، دون أصحابه الحقيقيين وهم العلماء المسلمون .

كان كل ذلك باللغة العربية ، أجيالا متعاقبة وعصورا متلاحقة ، حتى فيما سمّوه ظلما بعصور الانحطاط أو التخلّف . وحين بدأت الصحوة الحديثة فى مصر منذ مطالع القرن التاسع عشر الميلادى فى عهد محمد على ، ثم فى لبنان فى مطالع النصف الثانى من ذلك القرن ، كانت اللغة العربية هى لغة تدريس العلوم الحديثة فى جميع مراحلها ، وبدأ تأليف الكتب العلمية فى هذه الموضوعات ، والترجمة من اللغتين الفرنسية والإنجليزية ؛ قام بها رفاعة رافع الطهطاوى ومعه وبعده جماعة نهضت بالعبء فى مصر ، وقام بها الدكتور كرنيليوس ڤان ديك ومعه جماعة فى بيروت فى الكلية الأميريكية . وصدرت عشرات الكتب ، بل مئاتها ، فى مختلف المعارف العلمية الحديثة للطلبة وللمتخصصين . ولم يقل أحد حينئذ بعجز اللغة العربية عن أن تكون لغة التدريس فى جميع مواده وفى جميع مراحله . ثم احتلّ الإنجليز مصر وأخذوا يجعلون لغتهم لغة التدريس حتى فى المدارس الثانوية . وفى عام الاحتلال الإنجليزى لمصر تغيرت لغة التدريس فى كلية بيروت الأميركية (الجامعة فيها بعد) إلى اللغة الإنجليزية .

وشاعت الأحاديث عن ضعف اللغة العربية ، وعجزها عن مسايرة ركب الحضارة والاستجابة لمتطلبات العصر ؛ وكذلك شاعت الأحاديث عن اللغة العامية وقدرتها على الوفاء بما لا تقدر عليه اللغة الفصيحة ، وعن الحرف العربي وتغييره واستعمال الحرف اللاتيني ، وألقيت فى ذلك المحاضرات ، ونشرت المقالات ، وألّفت الكتب ، فانتشرت البلبلة ، واستقرّت هذه الدعاوى فى نفوس كثيرين . فانهزمت تلك النفوس وخارت العزائم ، وصار التدريس فى جميع المراحل باللهجات العامية ، واستقرّ تدريس العلوم البحت والتطبيقية فى الجامعات بإحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية ، على أنهما اللغتان القادرتان على ذلك . وكلّما تضاءل استعمال العربية فى التدريس - وبخاصة فى الموادّ العلمية - زادت عزلتها ؛ لأنّ حياة اللغة فى استعمالها . وكان تدريس الحقوق فى مصر بالفرنسية ، وقاوم تدريسه بالعربية فريق ممن لا يثقون بقدرة هذه اللغة على التطور والتعبير الدقيق . وإن الناس الآن - بعد أن استقرّ تدريس الحقوق بالجامعات العربية المشرقية باللغة العربية - ليعجبون من تلك الدعاوى التى أثبتت التجربة بطلانها .

وانتشر التعليم وتعاظم أمره . وتكاثر عدد التلاميذ والمدارس ، ولم يكن من المستطاع إعداد مدرسى اللغة العربية - والحديث هنا عنها وحدها - الإعداد الذى كان ممكنا والتعليم محدود . فتولى التدريسَ من لم يكن قادرا عليه ، بل من لم يكن عارفا بلغته فكيف يعرّف غيره بها ، وتتلمذ لهؤلاء من صاروا بعدهم معلمين للعربية فكانوا أقلّ منهم اقتدارا ومعرفة ، وتسلسلت الحلقات ، كل حلقة أضعف من التى سبقتها . ومن هؤلاء مِن أصبحوا مفتشين وموجّهين للغة العربية فى وزارات التربية ، فقرّروا جميعا من المناهج ووضعوا من الكتب ما كان يزداد مع الأيام سوءاً وضعفا وخلُوّاً من كل ما تنشأ عليه أجيال الأمة من تراثها وآداب لغتها وعلومها . وكان أكثر ذلك بحجّة التيسير على الأطفال والتلاميذ ، ومراعاةِ أساليب التوجيه النفسى وطرق التعليم ، فتضافر ضعف المعلمين والمناهج والكتب مع انتشار تعليم اللغة العربية نفسها بالعامية- فضلا عن سائر العلوم - وما استقرّ فى النفوس من استهانة بهذه اللغة وبقدراتها العلمية - تضافر كل ذلك على الوصول بهذه اللغة إلى ما وصلت إليه ، حتى فى أقسام التخصص بها فى الجامعات . ولولا أنّ الأمر يعرفه كلّ من اتّصل به من قريب أو من بعيد ، لأفضنا فى بيانه . وكان لا بدّ أن يكون للأمة صحف ، وأن يكون لها إذاعة وتلفاز ، وأن يكون لها كتّاب وأدباء وشعراء . وليس فى الساحة غير هؤلاء الذين تعلموا العربية - وربما كان التعبير الصحيح : الذين لم يتعلموا العربية - فى المدارس والجامعات على النحو الذى أسلفناه ، فأخذوا يزحفون زحفا وئيدا فى بداية الأمر ، كلما خلا مكانٌ كان يشغله مَنْ حَذِق العربية وفكرها حقّا ، ثم صار الزحف الوئيد هجوما سريعا خاطفا حتى أصبحوا هم مفكرى الأمة وأدباءها . وليس العيب عيب الصحافة ولا الإذاعة ولا التلفاز ولا التعليم ، فقد تولاّها فى بداياتها من كانوا أئمة فى البيان والفكر وسعة الثقافة والمعرفة العلمية ، وكانت بعض تلك الصحف والمجلات مدارس تعلّمت منها الأجيال . وظهرت فى الإذاعتين المرئية والمسموعة أعمال أدبية فكرية - متلفزة أو مذاعة - تدعو إلى الإعجاب وإلى الاستكثار من أمثالها . وللصحافة والإذاعة والتلفاز أساليبها فى الكتابة ، وهى تقتضى - فى كثير من الأحيان - الإيجاز وسرعة النبض والحركة ، كما تفرض على بعض كتّابها المحترفين من أصحاب الأعمدة اليومية والصفحات الأسبوعية غزارة النتاج . ونحن لا نجادل هنا فى شىء من ذلك ، ولكنه شىء يختلف عن الأخطاء اللغوية والأسلوبية والإملائية ، وعن الركاكة وضعف التحصيل الثقافى العام ، والانقطاع عن التراث ، والانفصال بين العبارات والمضامين بحيث تكاد تتصافع وتتهاوى فى مَساقطَ متباعدة لا يلُمُّ شَتاتَها جامع ، فَتغْمُض معانيها على من يحاول فهمها . يضاف إلى ذلك فساد نطق الحروف وإخراجُها من غير مخارجها الصحيحة ، فيما يُفْرضُ علينا وعلى أولادنا سماعه فى عقرِ بيوتنا ، فيشيع بين الناشئة ، ويصبح مدرسة ثانية لا تكاد تقلّ سوءا وإفساداً عن المدرسة الأولى .

ونجا من هؤلاء نفر لا يزال - على قلّته - هو معقد آمالنا ، فى عمق ثقافته ، وسعة تحصيله ، وصفاء ديباجته ، وتوقّيه الخطأ ما استطاع . وثورة هذا النفر - المقتدر المجيد - على جيله أنجع من ثورتنا عليه ؛ لأنّ الجيل بهم يقتدون ، وعلى خطاهم يسيرون ، ولا يستطيعون رميهم بتهم التخلف والاقتصار على العناية بالألفاظ وإغفال نبض الحياة الجديدة . وأشهد أن من بين هذا الزبد الراغى والغثاء الطامى جواهر كريمة ، تمثّل تطوّر العصر أكرم تمثيل ، وتحافظ على الأصيل من التقاليد اللغوية والأدبية والفكرية بأنقى أسلوب وأجدره بالبقاء .

وهكذا استطاعت اللغة العربية أن تفى بحاجات الصحافة والإذاعة والتلفاز ، وأن تستجيب لتطورها ، وتساير أساليبها ، وتتمشى مع متطلباتها الفنيّة . وهى لا تزال قادرة على ذلك فى كل مرحلة جديدة وتطوّر حديث ، بدليل ما نراه من قدرة بعض الذين يتولون مقاليد الكتابة فيها ولها ، على قلّة هؤلاء المقتدرين المجيدين وكثرة الضعفاء المسيئين ، الذين أصبحوا دليلا يُحْتَجّ به على كل نقيصة تُرمَى بها اللغة العربية ، وهى فى الحقيقة منها براء .

وكنا نريد الاقتصار على الحديث عن سرعة انتشار التعليم وآثاره فى إضعاف تعليم العربية ، لأنه لم يواكبه إعداد كاف لمعلمين مقتدرين يسايرون هذا الانتشار فى سرعته . وكنا نريد الفصل بين هذا الأمر وبين وسائل الإعلام من صحافة وتلفاز وإذاعة ، ولكنّ الحديث عن الأمرين تداخل معنا ، لأنهما بطبيعتهما يفضى أحدهما إلى الثانى ، فاستغنينا بهذا الإيجاز الجامع لهما عن التفصيل المفرّق بينهما .

والحديث عن لغة التدريس للمواد العلمية فى الجامعات لابد أن يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن « المصطلحات العلمية » ، وقد كثر الخلط بين الأمرين وشاع حتى بين الخاصة ، فأصبحت قضية المصطلحات حجّة على العربية ، ومطعنا فى قدرتها على أن تكون لغة تدريس العلوم ولغة البحث العلمى . ولابدّ من الفصل بين الأمرين فصلا قاطعا ، إذ إنّ قضيّة المصطلحات ليست قضية لغوية بقدر ما هى قضيّة علمية حضارية . فالأمة التى تخترع وتصنع من حقّها أن تضع الاسم الذى تختاره لمخترعاتها ومصنوعاتها . وتستورد الأمم الأخرى الأشياء بأسمائها . ولا ضير على الأمة المستوردة فى ذلك . وإنْ كان لابد من ضير فهو فى أن تقبل الأمة أن تكون مستوردة للمصنوعات والمخترعات ، وتستكين لذلك ، ثم تثور على أسمائها ليس غير ، فتريد هنا أن تكون مخترعة صانعة للألفاظ دون حقائق الأشياء .

وقد أخذ المسلمون المصطلحات العلمية وألفاظ الحضارة فى بدايات عصور الترجمة من اليونانية والفارسية والهندية ، كما كانت فى تلك اللغات ، مع تعديل يسير يجعلها أكثر اتّساقا مع طبيعة النطق العربى . ولم يجد المسلمون غضاضة على أنفسهم من جرّاء ذلك فى دينهم أو دنياهم . ثم صاروا هم صانعين لتلك العلوم ، مخترعين لها ، ومستحدثين لمظاهر جديدة من الحضارة ، فكان من الطبيعى أن يطلقوا على كل ذلك ألفاظا عربية ، كما كان من الطبيعى أن يأخذ غيرهم عنهم هذه العلوم والمبتكرات مع أسمائها العربية . ولا تزال هذه الألفاظ العربية منتشرة فى اللغات الأجنبية ، سافرة ومستترة . وكذلك لا تزال المصطلحات العلمية اليونانية والهندية والفارسية مبثوثة فى كتب تراثنا العلمى ، شاهدة على صحّة هذه الظاهرة ، وصدق ما ذهبنا إليه ؛ فلا يجوز إذن أن نخدع أنفسنا ونعترك فى غير مُعترَك .

وكل هذا شىء يختلف عن استعمال اللغة العربية فى قاعات الدراسة للشرح والتوضيح وتوصيل الأفكار والمناقشات . ومع ذلك فقد يسّرت المجامع والأساتذة والمترجمون أعدادا من هذه المصطلحات باللغة العربية ، ووضعت لها معاجم ، خاصة بكل علم وحده ، وعامة تجمع ما صدر منها فى العلوم كلها حتى حقبة محدّدة . ويظلّ مالم توضع له مقابلات عربية أكثر مما وضعت له تلك المقابلات ، وتزداد هذه الكثرة مع الأيام بسبب وضع مصطلحات أجنبية جديدة فى كل يوم . وأكثر تلك المقابلات العربية حبيسة المعاجم ، تكاد تموت لأنها لا تُستعْمَل . ولو كانت لغة التدريس هى العربية – على الوجه الذى وضّحناه – لشاعت هذه المصطلحات العربية – أو لشاع بعضها – عند الشرح والمناقشات ، وفى الكتب والبحوث والمقالات ، ولحفز ذلك على بذل مزيد من الجهد فى وضع المقابلات العربية . ولنا فى التجربة الجامعية السورية ، وفى تجربة التدريس بالعربية فى السنوات الأولى بكليات العلوم فى مصر حقبة قصيرة ، مادة خصبة للتأمّل والاستفادة ، ومراجعة المواقف ، ومعرفة مظاهر القوة والضعف وأسبابها ، لاستكمال مظاهر القوة وتلافى أسباب الضعف .

* * *

بقى من قضايا العصر ، القضايا الأدبية والفنيّة وما تستحدثه من أجناس ومدارس واتجاهات . وهذه القضايا دائما هى مشكلة المشكلات ، التى يكثر فيها الكلام ويشتدّ النزاع . والقول الواضح فيها أنه لا يجوز لأحد أن يَحْجُرَ على الأدباء والفنانين ، وأن يَحُول بينهم وبين استحداث تجارب جديدة وألوان من الإبداع لم تكن معروفة قبلهم ، على أن يظلّ ذلك كله تطوّرا من الداخل ، متمشيا مع طبيعة لغة الأمة وأصولها ، وأن يظل موصول الحلقات فى سلسلة واحدة ، مهما تختلف كل حلقة عن الأخرى . ولكن هذا القول الواضح الذى لا يكاد يختلف عليه أحد حين يُلْقَى مثل هذا الإلقاء العام ، هو نفسه الذى يفتح أبوابا واسعة للخلاف حين نبدأ بتفصيل ما فيه من عموم . ويبدو أن الأمر – فى أيامنا هذه – ليس أمرَ قديم وجديد ، ولا أمر اتّباع وإبداع ، بقدر ما هو أمر معرفة أو جهلٍ باللغة التى هى أداة الكاتب الفنان من شاعر أو ناثر ، وبقدر ما هو أمر اتصال بروح هذه الأمة أو انفصالٍ عنه ، ومعايشة لتراثها وشخصيتها الثقافية أو اغتراب عنها وتنكّر لها .

ولقد أساء أكثر الذين استسهلوا مطيّة الكتابة الحديثة ، إلى روح التجديد والإبداع ومعنى الحداثة . وقد حاول بعض المجيدين المبدعين حقّا من المحدثين أن يصححوا الأخطاء ، ويقوّموا الاعوجاج ، ويسدّدوا الاتجاه ، ولكنّ الأمور كانت قد أفلتت من أيديهم . وكتب فى ذلك : نازك الملائكة ، وصلاح عبد الصبور رحمه الله تعالى ، ومحمود درويش ، وأضرابهم ، على تفاوت ما بينهم ، واختلافِ بعض مناحيهم .

ولقد تجنّبت فى هذه المقالة ذكر الأسماء ، والاستشهاد بأقوال منسوبة إلى أصحابها . ولكنى لا أرى لنفسى مندوحة – وأنا أقترب من اختتام مقالتى – من أن أستشهد بآخر ما اطّلعت عليه من أحكام نقدية لمحمود درويش ، وأكثر ما اطّلعت عليه له جدير بالاقتباس والاستشهاد . قال :

« إن الشعر العربى الحديث كحركة جديدة ، هو شعر تجريبى حتى الآن ، وبالتالى فإنه قد شطح شطحات بعيدة جعلت الاغتراب عن الناس إحدى السمات البارزة فى العلاقة بين الشعر والناس . . . فأنا أرى أن الشعر العربى الحديث ليست له ضوابط ، وليس هناك نقد حقيقى يواكب هذه الحركة ؛ فالحركة « سائبة » بدون أى ضوابط . وأصبح عمرها الآن حوالى نصف قرن . وقد آن الأوان لكى تنتج ناقدها وضوابطها . نأخذ مثالا على ذلك اندلاع ظاهرة قصيدة النثر . وكأن قصيدة النثر هى الشعر الوحيد الحقيقى ، وكأن الوزن وإتقان الأدوات اللغوية هما

نوع من السلفية أو الرجعية . أنا لا أعتقد ذلك ؛ إذا كانت أدوات الشاعر هي اللغة فعليه أن يتقن لغته . ونحن نرى ظاهرة عامة في الشعر العربي الحديث : « الركاكة » ، ومصدرها فعلا هو سهولة النشر وعدم وجود ضوابط ، واختلاط « الحابل بالنابل » في ذهن القارىء العادي الذي لا يستطيع في أحايين كثيرة أن يميز بين الغث والسمين من الشعر الآن . . . إنك تستطيع أن تجد لغة مشتركة ومتشابهة عند غالبية الشعراء ، وكأن القصيدة العربية الحديثة بمئات تجلياتها هي قصيدة كتبها شاعر واحد »[1] .

« فاللغة العربية » فيما نرى قد وفت بالأمانة وأدّت الرسالة ، واستجابت لـ « قضايا الحداثة » على اختلاف أنواع هذه القضايا . وربما كانت أكثر اللغات قدرة على ذلك حين يتعهّدها أبناؤها ويحيون بها فتحيا بهم . أما حين يحاول غير الفارس أن يمتطي الجواد الأصيل ، فيتأبّى عليه ، ولا يمكّنه من سرجه ولا عنانه ، ثم يقذف به ، فإن الجواد لا يوصف حينئذ بأنه صعب المراس ، ولا يقع اللوم عليه ، وإنما على المدّعي المتكلف مالا يحسن .

(١) جريدة الشرق الأوسط ، بتاريخ ١٩٨٤/٢/٢٦م ، من مقابلة معه .

اللغة العربية والحداثة

تمّام حسّان

إذا ورد لفظ الحداثة فى سياق نص من نصوص التاريخ فهم المرء من هذا اللفظ معنى مرتبطا بحركة الزمن من الماضى البعيد إلى ماض قريب أو إلى الزمن الحاضر ؛ ذلك بأن التاريخ نفسه لا غنى له عن مفهوم الزمن ، بل إنه ليعد من حيث طابعه العام تتابعا زمنيا Chronology أو ربطا للأحداث بتتابع الزمن . وإذا كان البحث التاريخى ينصب فى كثير من الحالات على فترة معينة أو زمن معين ، فإن آخر هذه الفترة أو ذلك الزمن يعد حديثا بالنسبة لأوله أو لما سبقه من أحداث هذا العصر نفسه . ومعنى ذلك أن الحداثة فى التاريخ نسبية لا مطلقة . وآية ذلك أن المؤرخين يتكلمون عن آخر العصور الفرعونية تحت عنوان «الدولة الحديثة» ؛ وهى بحسب المعايير المطلقة أقدم من حضارة الإغريق وما جاء بعدها من حضارات . ولو أننا ارتضينا هذا المفهوم التاريخى فى أحوال عالمنا العربى والعالم الثالث بصورة عامة لوجدنا الحداثة بلية نسأل الله أن ينقذنا منها ، وأن يرد إلينا مجد ماضينا الذى عصفت به السنون والأيام .

وإذا ورد لفظ الحداثة نفسه فى نص من نصوص الإصلاح الاجتماعى فإنه سيكون ألصق بفكرة «التغيير» منه بمفهوم الزمن ؛ ذلك بأن الإصلاح الاجتماعى قد يتم بالتطور وقد يتم بالعنف ؛ فإذا تم بالتطور أصبح «التغيير» به أوضح من «الزمن» ، وإذا تم بالعنف فإن العنف وحده لا يتعدى أن يفتح الطريق أمام التغيير الذى لا يتم فجأة كما تم العنف ، وإنما يمتد على الأيام ، حتى فى أكثر الثورات حرصا على سرعة الإنجاز . وإذا صح أن ينسب العنف أو تنسب القرارات الرسمية إلى لحظة بعينها فإن التطور الاجتماعى الذى يبدأ بسبب هذه العوامل يخضع لتغير النفوس الإنسانية أكثر مما يخضع لمفاجآت الأمور المادية . ومن هنا ترتبط الحداثة فى عرف المصلحين الاجتماعيين بالتغيير . وحسبنا أن الفرنسيين يعدون ثورتهم صانعة المجتمع الحديث ، وأن نابليون فى نظرهم جزء من المجتمع الفرنسى القائم ؛ كما أن چورج واشنطون هو بطل المجتمع الأمريكى ، مثله مثل إبراهام لنكولن .

أما فى عرف المنتجين من الفنانين والباحثين ورجال الصناعة ونحوهم فربما كانت الحداثة مرتبطة بالابتكار ، سواء أكان الابتكار مذهبا فنيا أم عملا فى حدود هذا المذهب ، وسواء أكان منهجا علميا أم بحثا فى حدود هذا المنهج ، وسواء أكان إنتاجا مستحدثا أم سلعة من نوع هذا الإنتاج فالمعنى الذى يقصده من يطلق لفظ الحداثة على اى واحد من هذه الأشياء يحمل فى طيه معنى الابتكار . فالذى يتكلم عن القصيدة الحديثة لابد أن يحمّل اللفظ ظلالاً من الشكل الشعرى المبتكر ، الذى لم يكن مقبولا منذ عدد من السنين ، والذى يحمل فى طيه قدرا من الترخص فى القافية وفى التوازن (إن لم يكن فى الوزن) ، وفى مقدار المناسبة

المعجمية بين المفردات ، والجرأة النحوية على طرق التركيب . والذى يصف بحثا بالحداثة يغلب أن يقصد بهذا الوصف أن البحث قد تم فى حدود منهج حديث ، أو أنه ابتكر لنفسه منهجا لم يكن معروفا من قبل . والسلعة الحديثة عند إطلاقها يقصد بها السلعة التى لم تكن معروفة أو معروضة للبيع منذ وقت قريب ؛ ومن ثم فهى ابتكار لم يكن معروفا قبل ذلك الوقت القريب .

أما الحداثة فى عرف رجال الدين فلا مكان لها فى العقائد ولا فى العبادات ؛ فهذان الحقلان لا يقبل فيهما إحداث أى شىء إلا مع وصف صاحب الحدث بالمروق والخروج من ربقة الدين . ولكن الأمر فى المعاملات يختلف إلى حد ما ؛ وربما قبل «الأمر المحدث» تحت عنوان «البدعة» . غير أننا إذا عرفنا أن كل محدثة بدعة ، فلابد أن نعرف أيضا أن كل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار ، وإن دافع بعض الفقهاء عما سموه «البدعة الحسنة» التى تدعو إليها «المصلحة» ؛ لأن «المصالح المرسلة» مصدر من مصادر التشريع فى بعض المذاهب .

أما فى حقل العادات والتقاليد فإن الحداثة مستهجنة كما كانت فى حقل الدين . ولكن هذا الحقل يفضل أن يعطى للبدع اسما آخر ، تبدل فيه العين من دال «التقاليد» فتصبح الكلمة «التقاليع» . والمعنى هنا مرتبط بالغرابة أكثر مما يرتبط بمفهوم الزمن ، ويتضح ذلك بصفة خاصة فى الأزياء وطرق السلوك الفردى الذى لا يمس الآخرين من أبناء المجتمع ، كإطالة الشعر ، وحمل جهاز الراديو فى أثناء المشى ، واستعمال المشط فى الطريق وهلم جرا .

إذا تأملنا ذلك عرفنا أن مفهوم الحداثة ليس مفهوما متجانساً فى المجالات المختلفة من النشاط الإنسانى ، بل يختلف من مجال إلى مجال ،-ويتسم بالنسبية فى معظم الحالات . وقد عرفنا أن معنى الحداثة فى حقل البحث هو الابتكار . ولكن البحث بخصوصه شىء ، والعلم فى معناه العام شىء آخر . ويهمنا هنا أن نعرف ما الذى يتبادر إلى الذهن عندما نسمع عبارة «العلم الحديث» . لاشك أن بعض ما يصدق عليه هذا الاصطلاح يقع فى عداد التراث ؛ فهو حديث بمعنى أنه لا ينتمى إلى القرون الماضية ، وأنه ربما كانت بدايته فى نهاية القرن التاسع عشر أو فى العقود الأولى من القرن العشرين ، إن لم تكن أحدث من ذلك فى الزمن . فالحداثة هنا تبدو مرتبطة بالمنهج العلمى الوضعى الذى ساد فى حقل العلوم الطبيعية أولا ، ثم اتسع بعد ذلك للعلوم الاجتماعية ؛ أى أن الحديث فى العلم هو المنهج والاكتشاف .

فأين تقع الحداثة من اللغة العربية ؟ أتقع فى نطاق الزمن ، أم التغيير ، أم الابتكار ، أم البدعة ، أم التقاليع ، أم المنهج والاكتشاف ؟ الملاحظ أن اللغة تتطور من عصر إلى عصر . ولقد تطورت اللغة العربية الفصحى منذ عصر النحاة الأوائل ، إذ كانت صورتها على الهيئة التى تحددها كتب النحو وفقه اللغة والمعاجم ، فوقع لهذه الصورة من التحول فى الأصوات والمفردات وطرق التركيب وأنماط الجمل ما دعانا إلى أن نتكلم فى الوقت الحاضر عن «الفصحى الحديثة» . لقد اختفت «الضاد» العربية التى وصفها سيبويه فى كل المجتمعات العربية المعاصرة ، وحل محلها صوت الدال المفخمة فى مصر والشام ، وحلت محلها الظاء فى المجتمعات العربية الأخرى . وكذلك اختفت الطاء التى قال سيبويه إنها لو رققت لصارت دالاً ، كما أن الدال إذا فخمت كانت النتيجة طاء . واختفت لدى المصريين والسوريين الأصوات الأسنانية الثلاثة (ث ، ذ ، ظ) ، وحلت محلها السين والتاء ، ثم الدال والزاى ، ثم زاى مفخمة على الترتيب ، فأصبحنا نتكلم عن الوزن التقيل (بالتاء) ، والولد السقيل (بالسين) ، وعن (دكر) ضد أنثى ، و (زكر) فعل ماضى بمعنى تذكر أو أورد فى كلامه ذكر شىء ما ؛ وقد نتكلم عن (الضلام) بالعامية ونسمى أحد الشوارع بالقاهرة (نور الزلام) بتفخيم الزاى . والملاحظ فى كل ذلك أن النطق بالصوت الشديد يحمل فى طيه التزاما بالنطق العامى ، وأن الصوت الرخو يشير إلى نزوع إلى النطق الفصيح .

هذا من حيث ما أصاب الفصحى من تطور صوتى على ألسنة العرب . أما فى حقل المفردات فما أكثر ما طرأ عليها من ألفاظ الحضارة والمصطلحات ، سواء أكان ذلك بواسطة الارتجال أم الاشتقاق أم التعريب . وما أكثر ما مات من ألفاظ كانت سارية فى الاستعمال فى القرون الأولى ! وحسبك أن تنظر فى أى معجم من معاجم اللغة العربية لترى حشود الألفاظ التى بطل استعمالها ، والألفاظ الأخرى التى لحقها التطور فى دلالاتها فلم تعد تؤدى من المعانى ما كان يقصد بها فى العصور الخالية . كل ذلك إذن لا يدعى لواحدة من هذه المفردات أنها من قبيل الغريب أو الحوشى أو المهجور ، ودون أن تبطل بقرار أو حكم شرعى ؛ كالذى صدر بالنسبة لكلمات أخرى أبطلها القرآن بقوله : «ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام ولكن الذين كفروا يفترون على الله الكذب» (المائدة ١٠٣) .

أما من حيث التراكيب فاقرأ أى واحدة من الصحف العربية وسترى المضارع يدل على الماضى ويقترن بظرف زمان يفيد المضى ، فيقال مثلا «الزعيم الفلانى يصل أمس فجأة إلى القاهرة ويجرى محادثات مع المسئولين المصريين» . وستجد الكاف المشهورة التى لا تفيد تشبيها ولا تعليلا عند قول بعضهم «أنا كأستاذ لمادة كذا أرى كذا» . وستجد أيضا عودا للضمير على متأخر فى قول بعضهم « فى عرضه للموضع الفلانى قال فلان كذا وكذا» ؛ أو إخراجا للفعل عن تعديته أو لزومه إذ يقال : «التقى فلان فلانا» . فإذا تأملنا وصف الفصحى بالحداثة هنا فالمعنى ألصق بالتغيير منه بمفهوم الزمن ؛ أى أن تغير اللغة ، أو التغير الذى خضعت له اللغة ، هو من قبيل التغير الاجتماعى ؛ لأنه تطور تدريجى لا يفطن إليه الملاحظون إلا بعد وقوعه فعلا . ومن هنا يصعب الربط بينه وبين زحف الزمن ؛ فهو بمصطلح دى

سوسير «تعاقبى Diachronique» ولكنه ليس «تاريخيا Historique» بالمعنى المألوف .

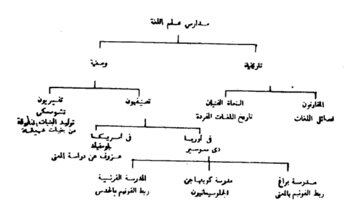
هذا أحد المعانى الممكنة للحداثة حين نعقد نسبة بينها وبين اللغة العربية ولكن هناك معانى أخرى يمكن أن تكون لهذه النسبة ، أوضحها أن نرى الحداثة مرتبطة بمناهج النظر فى اللغة فى عمومها . وفى الحق إننا كثيرا ما نقع على عبارة «المنهج الحديث» فتبدو العبارة غامضة أو ملبسة ، فلو سألت سامعها عما فهم منها لم يستطع أن يعطيك جوابا صحيحا ؛ بل إنك لو وجهت هذا الاستفهام إلى قائلها فلربما لمحت منه بعض التردد قبل أن يستجمع قوته ، ويشحذ ذاكرته ، ويمدك بالجواب الذى أسعفته به القوة والذاكرة ؛ بل قد يعجز أمام تعدد المناهج الحديثة أن يختار واحدا منها بعينه ليجعله المقصود من عبارة «المنهج الحديث» . ذلك أن ما نسميه تجوزا بالمنهج الحديث هو فى الواقع مناهج متعددة ، تختلف نظرة كل منها إلى المادة اللغوية عن نظرة المنهج الآخر . وهى متشعبة الأصول متنوعة الغايات . فلقد كان علم اللغة الحديث عند نشأته خالصا لوجهة النظر التاريخية ، يقوم على المقارنة بين اللغات ، حتى إذا استقام له بعد المقارنة أن ينشىء من اللغات الإنسانية مجموعات متباينة ، لكل مجموعة منها أصل افتراضى مجرد يسمى اللغة الأم ، تحول هذا العلم على أيدى النحاة الفتيان إلى اتجاه تاريخى آخر ، يرتبط بفرادى اللغات . حتى ظهر العالم السويسرى فرديناند دى سوسير فرأى اللغة نظاما ثابتا وبنية متكاملة ، لا يمكن وصفها إلا بزعم ثباتها على حالة واحدة ، وأن التأريخ لها لابد أن يكون رصدا لمراحل متوالية ، كل مرحلة منها تعد مرحلة نظام ثابت . ومن فكرة النظام هذه نشأت دراسة اللغة دراسة وصفية تصنيفية ، تبدأ بإنشاء النظام الصوتى للغة . ومن هنا أصبح من المفضل أن يتجه الدرس إلى اللغات الحية المسموعة ، لا إلى اللغات القديمة ذوات الآداب المسجلة فى الكتب .

ولقد كانت أفكار دى سوسير سببا فى نشأة عدد من المدارس اللغوية ذوات المناهج المختلفة ، كمدرسة براغ ، ومدرسة كوبنهاجن ، والمدرسة الفرنسية . وكانت بداية الدراسات الأوربية فى ظل لغات قديمة لها آداب مشهورة مدروسة دراسة واسعة وعميقة .

أما فى أمريكا فقد ارتبطت البداية برغبة الحكومة الأمريكية فى معرفة لغات القبائل الهندية لتيسير التعامل معها ، فسخرت لذلك عددا من الباحثين فى الأنثروبولوجيا ، الذين بدأوا البحث فى هذه اللغة من نقطة الصفر ؛ إذ لم يكونوا على معرفة بهذه اللغات . ومن هنا ارتبطت دراستهم بالبحث فى المبنى دون الخوض فى المعنى ، بل إنهم رأوا المعنى إقليما غير قابل للاستكشاف على الطريقة الأوربية ، فجعلوا معنى كل عنصر تحليلى هو موقعه من السياق ، ورأوا أن أفضل طريقة لفهم المعنى الكلى أن تتم من خلاله وجهة النظر السلوكية ، أى بطريقة الربط بين الإثارة والاستجابة . وقد ركز الأمريكيون عنايتهم فى البداية فى إنشاء النظم الصوتية لهذه اللغات ، فى وقت كان الأوربيون فيه لا يحجمون عن إخضاع الدراسات النحوية والاجتماعية اللغوية للمنهج الحديث . وكان الأوربيون على الطريقة النحوية القديمة ـ يجعلون أبواب النحو وظائف للكلمات المفردة فى السياق ، ولكن الأمريكيين ـ بعد بلومفيلد ـ لاحظوا أن بناء النحو على المفردات يفتح الباب على مصراعيه للبس ، فقالوا إن التحليل النحوى يجب أن يبنى على المكونات المباشرة للجملة . وإذا كانت الكلمات هى أصغر ما يمكن إفراده عن السياق فإن المكونات المباشرة هى أكبر العناصر التحليلية مما دون الجملة وقد يكون المكون المباشر كلمة مفردة ، كما فى ركنى جملة «صديقى قادم» ؛ وقد يكون أطول من ذلك ، نحو «صديقى الذى حدثتك عنه بالأمس ، قادم إلينا ممسكا بشىء لا أعرفه فى يده» . فالمكونان فى الحالتين هما الصديق وكل ما يرتبط به ، ولفظ «قادم» وكل ما يتعلق به أيضا .

ثم جاء العالم الأمريكى تشومسكى فاتهم كلا من الأوربيين والأمريكيين على السواء بأنهم أكثر عناية بالتصنيف والوصف منهم بالدقة العلمية ، واقترح أن يبدأ التحليل اللغوى من أساس عقلانى مجرد ، سماه «البنية العميقة» . وهذه البنية العميقة غير صالحة للتعبير اللغوى ؛ لأنها لا تنطق ، وإن صلحت لدى البعض للرمز المنطقى . وقال إن المهم ليس الوصف والتصنيف فقط ، وإنما ينبغى أن يكون للتحليل إلى جانبها «طاقة تفسيرية» تحدد لم تتحول بنية عميقة معينة إلى واحدة بعينها من مجموعة البنيات السطحية الممكنة للتعبير عنها . ثم أكد تشومسكى أن اللبس ما يزال واردا على النحو المبنى على المكونات المباشرة ، وأن طريقته التى جاء بها (وتسمى النحو التوليدى ، أو النحو التحويلى) هى بمفردها القادرة على الكشف عن الملبس وغير الملبس من البنيات السطحية ، وعلى نسبة البنية السطحية إلى بنية عميقة بذاتها دون غيرها .

ولعل موقع كل مدرسة ذات منهج من أخواتها يتضح من التخطيط التالى :



يتضح من هذا أن نسبة الحداثة إلى المنهج نسبة ذات أبعاد زمنية مختلفة ، ولكنها ترتبط ارتباطا محكما بفكرة التغيير . أما إذا وصفنا بالحداثة منهجا من مناهج البحث فى اللغة العربية فإننا يمكن أن نضيف إلى هذا الإيضاح إيضاحا آخر يتصل بطبيعة المنهج العربى التقليدى . ذلك بأن مناهج اللغويين العرب من السلف تحمل فى طيها الاستقراء ، والتصنيف ، والتجريد ، والحتمية ، والوصفية ، وربط الصوت بالمعنى ، والمقارنة ، والتأريخ ، والمعيارية ، والتفسير ، وتحقيق صدق النتائج ، وغير ذلك من اتجاهات المناهج ، على نحو ما سنوضحه فى الفقرات التالية بإذن الله .

لقد اعتمد النحاة على الاستقراء الناقص ؛ وهو عماد المنهج العلمى بالنسبة للعلم المضبوط . واعتمد فقهاء اللغة ، والمعجميون منهم بصورة خاصة ، على الاستقراء التام حسبما تتطلبه طبيعة موضوعهم ؛ لأن موضوعهم يدور حول مفردات اللغة ، على حين يدور موضوع النحاة حول قواعدها الكلية . ولهذا تناول النحاة بالملاحظة نماذج من اللغة أطلقوا عليها مصطلح «المسموع» ، وانصرفوا عن بقية المستعمل ، فاقتصدوا مثلا فى الاعتماد على القرآن لتعدد القراءات ، وعلى الحديث لجواز الرواية بالمعنى ، وصرفوا معظم همهم إلى الشعر وكلام العرب . أما اللغويون (أى فقهاء اللغة) فقد كان عليهم أن يحددوا موقف كل مفردة من مفردات اللغة من حيث المعنى الذى ينسبونه إلى الكلمة فى المعجم أو من حيث أصل استعمالها ، وما إذا كانت عربية أو دخيلة أو معربّة أو حوشية . . الخ . ومعنى ذلك أن الاستقراء بنوعيه قد عرفه القدماء ، استعملوا كل نوع منه حيث ينبغى أن يستعمل .

أما التصنيف فإننا نعرف كيف نشأت الدراسات اللغوية العربية بتصنيف أقسام الكلم ؛ إذ قال على بن أبى طالب لأبى الأسود الدؤلى : «الكلم اسم وفعل وحرف . . . الخ» ثم عمد النحاة بعد ذلك إلى تصنيف فروع كل قسم من هذه الأقسام ، فقالوا فى الفعل : ماض ومضارع وأمر ، وفى الاسم : اسم علم واسم جنس واسم زمان واسم مكان . . . الخ ، وفى الحرف : حروف المعانى وحروف الزوائد . . . الخ . ثم صنفوا الأبواب النحوية فى داخل الجمل ، وصنفوا أساليب الجمل ، بل صنفوا الكلمات إلى جامد ومشتق ، وإلى مجرد ومزيد ، وإلى متصرف وغير متصرف ، وهلم جرا . . على نحو جعل من السهل عليهم أن ينشئوا قواعدهم التى كان يستحيل إنشاؤها دون هذا التصنيف .

ولقد جرد النحاة الأصول ؛ وجردوا القواعد ، وجردوا المصطلحات لتسمية الأصناف ، فكان مما جردوه أصل الوضع وأصل القاعدة ، وجعلوا كل أصل من ذلك نقطة البداية لفهم المستعمل ؛ لأن المستعمل إما أن يتسم بالاستصحاب إذا تطابق مع الأصل المجرد ، أو بالعدول إذا بدا على صورة مختلفة عن صورة الأصل . وأصل الوضع ينسب إليه الصّوت ، وتنسب إليه الكلمة ، وتنسب إليه الجملة . فلفظ « ينبغى » مثلا ، ينطق على صورة « يمبغى » ولكن تفسير ذلك أن الأصل هو النون ، ولكن النون لماسكنت وتلتها الباء خرجت من مخرج الباء واحتفظت بغنتها فأصبحت كالميم ، وذلك طلباً للخفة فى النطق . وكذلك « قال » أصلها « قول » فلما تحركت الواو وانفتح ما قبلها قلبت ألفاً طلباً للخفة أيضاً . وكذلك « إذا السماء انشقت » أصلها « إذا انشقت السماء انشقت » ؛ لأن إذا الظرفية لا تدخل إلا على الجملة الفعلية ، للتفريق بينها وبين إذا الفجائية ، فلما وقع بعدها الاسم المرفوع لم يعرب مبتدأ ، وإنما جعل فاعلا لفعل محذوف يفسره الفعل المذكور بعد الاسم المرفوع . ففى كل واحدة من هذه الحالات عدول عن الأصل . وكل شرح جئنا به معه ردًا إلى الأصل المعدول عنه . وأما أصل القاعدة فمثاله « المبتدأ معرفة » . وقد عبر ابن مالك عن هذه القاعدة بقوله : « ولا يجوز الابتداء بالنكرة » ، ولكن لهذه القاعدة الأصلية قاعدة أخرى فرعية مستثناة منها ، عبر عنها ابن مالك أيضاً بقوله : « ما لم تفد . . . » ، فإذا أفادت النكرة جاز الإبتداء بها ، وتلك قاعدة فرعية مستثناة من قاعدة أصلية .

إذا كان النحاة قد استعملوا الاستقراء الناقص فى سبيل إنشائهم النحو العربى فإن الاستقراء الناقص لا يستقيم بغير الحتمية . ومعنى ذلك أن الحقائق التى يستخرجها النحاة باستقراء المسموع قاصرة عن أن تصدق على غير المسموع ما لم ينطبق عليها مبدأ الحتمية الذى يعممها على غير المسموع . وهكذا استعمل النحاة مبدأ الحتمية تحت عنوان آخر هو « القياس » ، أو كما يسميه الأصوليون « قياس الشاهد على الغائب » . ويتضح ذلك فى استعمال اسم « النحو » نفسه ، لأنه مأخوذ مما يروونه من قول علىّ رضى الله عنه لأبى الأسود الدؤلى : « انْحُ هذا النحو يا أبا الأسود ! » ، بل إن لفظ القياس يتردد كثيراً فى عبارة يقولها النحاة : « وعلى ذلك قس » .

ونَهَجَ النحاة العرب منهج الوصفية التى يباهى بها المحدثون . وأوضح ما يكون ذلك فى نشاط النحاة الأولين الذين كان يغلب على ألسنتهم أن يقولوا : « العرب تقول كذا » ، بدلا من قول الآخرين يجب ويجوز . حقاً إن ذلك كان أوضح فى اتجاه بعض الأولين منه فى اتجاه بعضهم الآخر ؛ فلقد كان أبو عمرو بن العلاء حريصا على هذا الطابع الوصفى عندما سئل عما يفعل بما خالفت فيه العرب قواعد النحاة فقال : «أعمل على الأكثر ، وأسمى ما عداه لغات» . كان ذلك منه فى وقت كان فيه عبد الله بن أبى إسحق يطعن على العرب ، أى يخطىء الفصحاء منهم إذا خالفوا ما استخرجه النحاة من القواعد . ومع ذلك فإن استخراج القواعد نفسه كان عملا وصفيا ، سواء من هذا النحوى أو من ذاك ؛ لأنه كان تلخيصا للعلاقات النحوية القائمة بين المفردات فى الجمل . وإنا لنجد حتى فى وقتنا هذا فى

الغرب من يطعن على أصحاب اللغة فيقول إن النطق الشائع "It is me" خطأ والصواب أن يقال "It is I" . يحدث ذلك فى ظل المنهج الوصفى القائم .

أما ربط الصوت بالمعنى فيتضح فى أبواب من النحو ، مثل الوقف (الذى يدل على تمام المعنى) ، وكالتشديد (الذى يدل على التعدية النحوية أو المبالغة الدلالية) ، وكزيادة الحروف (إذ يكون للزائد معنى) ، وكبعض لواصق التصريف ، مثل تاء التأنيث ، ونون التوكيد ، وألف الاثنين ، وواو الجماعة ، وتاء الخطاب ، وحروف المضارعة ، ونون النسوة ، وهلم جرا ، وكالفروق النطقية بين الأصوات من حيث المخارج والصفات ، نحو التفريق بواسطة التفخيم فقط بين الفعلين الماضيين «صام» و «سام» ، وكذلك بين «طاب» و «تاب» ، وكالتفريق بالجهر والهمس بين «زار» و «سار» ، وكذلك «ذاب» و «ثاب» . وقد كان للنحاة الأقدمين محاولات عظيمة فى حقل دراسة الأصوات اللغوية وارتباطها بالمعانى على نحو ما ذكرنا . وحسبنا أن نعلم أن كتاب العين للخليل قد تم ترتيب مداخله على أساس صوتى .

وكان عمل النحاة العرب يشتمل على الكثير من المقارنات بين اللهجات . تلحظ ذلك فى تفريقهم مثلا بين «ما» الحجازية «وما» التميمية ، وبين لهجات تفتح حرف المضارعة وأخرى تكسره ، كما لاحظ اللغويون فروقا نطقية بين القبائل ، كالكشكشة والعجعجة والاستنطاء والطمطمانية والتلتلة التى أشرنا اليها عند الكلام عن حركة حرف المضارعة . وفرقوا بين العربية الشمالية والجنوبية حتى قال أبو عمرو «مالسان حمير بلساننا» ، وردوا فى ذلك النوادر العديدة التى تدل على وعيهم بالفروق اللغوية بين اللهجات المذكورة .

ويظهر اشتغال الأقدمين بالتأريخ اللغوى فى دراستهم للتعريب والتوليد والدخيل بصفة عامة ؛ فلقد كانوا يفرقون بين ما دخل العربية قبل الإسلام وما طرأ عليها بعده ، ولكنهم (والحق أحق أن يتبع) لم تكن لهم حاسة تاريخية دقيقة ، لا فى اللغة ولا فى الأدب ؛ فكانوا ينسبون النصوص إلى آدم ، وإلى عاد وثمود ، وإلى الجن والشياطين ، وإلى هامات القتلى ، بل إن ذلك الحرمان من الحس التاريخى ظل يلازمهم حتى فى نشاطهم المعجمى ، فلم نر لهم ضبطا تاريخيا لتطور الدلالة من عصر إلى عصره ، ولا لبنية الكلمة من زمان إلى زمان .

ولقد ظهر الاتجاه المعيارى فى النحو بما ذكرنا من أمر ابن أبى إسحق وتصديه للفصحاء من أمثال الفرزدق . ولكن هذا الطابع قوى فيما بعد عندما انتهى عصر الاستشهاد وعجز النحاة عن ترديد عبارة : « العرب تقول كذا » ؛ لأن العرب بعد عصر الاستشهاد لم يكونوا أولئك الفصحاء الذين يمكن لدراسة لغتهم أن تؤدى إلى خدمة القرآن وهى الغاية الكبرى للنحو . ولما انتهى عصر الاستشهاد فى القرن الثانى الهجرى تحول النحو العربى من طابعه العلمى الذى يقوم على البحث ورصد النتائج إلى الطابع التعليمى الذى يسعى إلى جعل الأمة الأسلامية أمة متجانسة من الناحية اللغوية . وبقدر ما يحسن الطابع الوصفى فى النحو العلمى يتحتم الطابع المعيارى فى النحو التعليمى ؛ فليس من المعقول أن يقوم المعلم بالاستقراء واستخلاص النتائج وإنشاء القواعد أمام التلاميذ ، وإنما المطلوب منه أن يقول لهم هذه هى القاعدة (أو المعيار) وعليكم أن تطبقوا . فالتعليم أساسه الطريقة المعيارية .

أما التفسير فله فى النحو العربى مظاهر متعددة . ولعل أهم مظهر من مظاهر التفسير فى النحو هو التعليل ؛ فلقد تكفل التعليل فى اللغة بتفسير الظواهر الآتية :

١ - كل عدول عن الأصل ؛ ويظهر ذلك بصفة خاصة فى الإعلال والإبدال والنقل والقلب والحذف ، إذ تصبح العلة نفسها فى صورة قاعدة تبرر العدول عن الأصل بطلب الخفة ، كما فى :
   (ا) اذا تحركت الواو وانفتح ما قبلها قلبت ألفا نحو قَوَمَ ← قام
   (ب) تنقل حركة الواو إلى الساكن الصحيح قبلها نحو إقوام ← إقامة
   (جـ) إذا اجتمعت الواو والياء وسبقت إحداهما بالسكون قلبت الواو ياء وأدغمت فى الياء نحو طَوْى ← طى
   (د) إذا سبقت تاء الافتعال بحرف مطبق قلبت طاء نحو اصتبر ← اصطبر

٢ - تعليل الأقيسة النحوية ، سواء أكان بعلة مناسبة ، أم بالطرد ، أم بالشبه ، يعد من قبيل التفسير أيضا ، كأن يقال :
   (ا) رُفع نائب الفاعل حملا له على الفاعل بعلة الإسناد .
   (ب) بُنيت «ليس» لاطراد البناء فى كل فعل غير متصرف .
   (جـ) أعرب المضارع لشبهه باسم الفاعل فى مطلق الحركات والسكنات ، وفى اختلاف المعانى عليه . فالأول قياس علة ؛ والثانى قياس طرد ؛ والثالث قياس شبه ، وكل ذلك تفسير للظاهرة . فهذه أنواع من التفسير هى أظهر أنواع التفسير فى النحو العربى .

بقى مما اشتمل عليه النحو العربى ما سميناه تحقيق صدق النتائج . أرأيت إلى المسائل الحسابية والمعادلات الرياضية حين تخضع للاختبار ليعرف ما إذا كانت صادقة أو كاذبة ، ويجرى اختبارها بطريقة خاصة معروفة كاختبار الضرب بالقسمة ، والقسمة بالضرب ، واختبار الجمع بالطرح ، وبالعكس ؟ كذلك كان النحاة العرب يعمدون إلى اختبار النتائج وكأنهم يختبرون صورية الجهاز النحوى والصرفى الذى وصلوا إليه .

وهكذا نشأ لديهم ما يسمى بالتمارين العملية . فقد يقولون : صُغْ من ضَرَبَ على وزن جعفر أو على وزن طيلسان أو على وزن سفرجل ، وقد يفترضون أن رجلا تسمى باسم « حتى » أو « فى » أو « لم » ويسألون عن كيفية تثنيته وجمعه وتصغيره والنسب إليه . وكانوا فى أثناء شرحهم لأبواب النحو يوردون التراكيب الممنوعة ، ويشيرون إلى امتناعها ، ويعللون ذلك . وكان تطبيق قواعدهم على هذه الفروض المستحيلة وغير المستعملة يقوى اقتناعهم بصدق قواعدهم والنتائج التى وصلوا إليها فى تحديد النظام النحوى للغة العربية .

فما مغزى كل أولئك ؟

الجواب أنه ليس من المتصور أن يكون القديم والحديث مختلفين فى كل التفاصيل والدقائق ، وأن الاختلاف بينهما إنما هو اختلاف فى تركيز الاهتمام على طابع بعينه يعرف به القديم أو الحديث ، مع عدم خلوه مما عدا هذا الطابع . ولكن وجود طابع ما وجودا عمليا لا نظريا فى المنهج لا يبرر دعواه له إلا بمقدار ما يصح أن ننسب الاشتراكية إلى الإسلام لمجرد أن الإسلام عنى بالعدالة الاجتماعية بطريقته الخاصة . وهكذا لا ينبغى أن ننسب إلى النحو العربى أنه خالص للوصفية أو للمعيارية أو للتأريخ أو للتجريد ، وإن كان فيه قسط مهم من كل واحد من هذه المناهج التى تميز بعضها عن بعض فى العصر الحديث . هذا ما ينبغى أن يكون واضحا عند نسبة المنهج إلى الحداثة . فالحداثة فى المنهج مسألة تغيير وإن لم تتبرأ تماما من مفهوم الزمن .

ومن معانى الحداثة حين تنسب إلى اللغة العربية ما يتصل بالنتائج . وإذا اتصلت الحداثة بالنتائج فقلنا مثلا : « النتائج الحديثة » ، أو « نتائج البحوث الحديثة » ، أو «معطيات البحث الحديث» ، فإن «الحداثة» عندئذ تنصرف إلى معنى الابتكار فتكون ألصق به منها بمفهوم الزمن . وهنا لا بد أن يقوم طباق بين الحداثة والتراث (أى بين الابتكار والتراث) أكثر مما يقوم بين الحداثة المنسوبة إلى المنهج وبين التراث (أى بين التغيير والتراث) . لقد استوت الدراسات العربية على سوقها فى القرن الثانى الهجرى ، وما كادت مطالع القرن الرابع تهل حتى آتت أكلها وبدت ثمراتها ناضجة يانعة ؛ إذ أمدتها التربة الطيبة برحيق المنابع الإسلامية بعد أن أضيفت إليه عناصر حيوية من ثقافات أخرى أجنبية . ولم يكد القرن الرابع ينتهى حتى وَقَرَ فى عقول الناس أن الأول لم يترك للآخر شيئا ، وفاخر أبو العلاء المعرى بأنه سيأتى بما لم تستطعه الأوائل ، وبدأ التراث العربى فى عمومه عصر النقول والشروح والحواشى والتعليقات والكتابة الموسوعية ، وبدت الحياة فى طابعها الغالب اجتراراً لما مضى ، وإعادة لترتيب الأثاث ، دون إضافة قطعة جديدة إليه . وزعم الزاعمون أن النحو نضج حتى احترق ، فأصابت عدوى التواكل كل فروع المعرفة العربية . ثم جاءت الطامة الكبرى بتغلب الترك على مقاليد الحكم فى البلاد العربية فقضوا بجهلهم قضاءاً مبرماً على ما بقى للعرب من طاقة ، وما كان لهم من ملكة ، فأقفلوا باب الاجتهاد ، وانزوت المعارف الإسلامية فى عدد من المساجد (أوقل المتاحف) لا تتعداها ، كالأزهر والزيتونة والقرويين ، فكان أقصى ما يصل إليه المرء من علم أن يحسن التحصيل لما يقرأ . وأما الاضافة والابتكار فهيهات . لأن الفكر العربى أصبح بركة راكدة آسنة لا تنمو فيها إلا طحالب الجهل والتخلف .

ثم اعتل الرجل المريض (تركيا) ونشطت ذئاب الاستعمار من حوله كل يريد نصيبه من القطيع الذى كان يرعاه ، فكان الاتصال المباشر لأول مرة بين الولايات التركية والغرب ، وعرف العرب أن فى الدنيا علوماً غير علومهم ، وأنهم قد تخلفوا عن الركب ، وأن بقاءهم مرهون بالتلمذة على المعارف الحديثة ، فأرسلوا البعوث إلى الغرب تتلقى وتنقل وتغرس البذور الجديدة فى التربة التى طال إهمالها ، فأنبتت البذور، ونما النبات نمواً بطيئا، ومازال فى دور النمو ، فلا يظهر من ثمره إلا البواكير وما أقلها .

وما دمنا الآن فى عصر البواكير فإن لنا أن نسأل عن طبيعة ما يمكن أن نصل إليه من النتائج الحديثة . وسنرى عندئذ أن هذه النتائج تقع فى حدود الأنواع الآتية :

١ - بواكير عربية نبتت فى أرض التراث .
٢ - أفكار أجنبية حديثة وفى التراث ما يشبهها .
٣ - فهم عربى حديث يصحح فهما قديماً فى التراث .

١ - بواكير عربية نبتت فى أرض التراث :

فى التراث العربى أفكار لا تتنافى مع النتائج الحديثة تنافياً تاماً ولكنها تختلف عن هذه النتائج . ومن ذلك على سبيل المثال :

(أ) أن أقسام الكلم التى وردت فى التراث لا تتنافى مع التقسيم الحديث للكلم الذى ورد فى كتابى : «اللغة العربية معناها ومبناها» مثلا ، إذ ما يزال الاسم أحد أقسام الكلم ، وكذلك الفعل ، ومازالت الحروف كلها واقعة تحت عنوان الأداة . ولكن الفارق المهم بين التقسيمين أن النظرة الحديثة كشفت عن عموم فى مفهوم الاسم لدى النحاة ، شمل أقساماً أخرى ، كالصفات والضمائر والظروف ، وأن مفهوم الفعل قد اتسع لديهم أيضاً حتى شمل بعض الخوالف والنواسخ ، وأن مفهوم الأداة فى الفهم الحديث يشمل الحروف والنواسخ كما فهمها النحاة .

(ب) ومن ذلك أيضاً ما يتعلق بأصل الاشتقاق . فعلى الرغم من أصرار النحاة البصريين ، ومنهم الخليل بطبيعة الحال ، على أن أصل الاشتقاق هو المصدر،وجدنا الخليل يبنى كتاب العين ، وهو أول معجم فى العربية ، على مداخل من الحروف الأصلية الثلاثة ، ويورد تحت هذه الحروف كل مشتقات المادة ، مما يدعونا إلى الزعم بأن الخليل قد عد

الأصول الثلاثة هى أصل الاشتقاق ، عملا ، وإن لم يصرح بذلك ، وأن النظرة التى اشتمل عليها كتاب اللغة العربية المذكور تجعل الأصول الثلاثة هى أصل الاشتقاق ، وهى أولى بذلك من المصدر الذى قال به البصريون ، والفعل الماضى الذى قال به الكوفيون .

(ج) لقد أنشأ النحاة نظاماً كاملا من الصيغ الصرفية للكلمات المشتقة فى اللغة العربية ، ونسبوا إلى الصيغ المجردة معانى وظيفية ، كالطلب والمطاوعة والتكلف . . . الخ . وتكلموا عن الميزان الصرفى للكلمة ؛ وكانوا يعدون الصيغة الصرفية ميزاناً للكلمة ؛ ورأوا أن الكلمة إذا حذف أحد حروفها حذف ما يقابله من صيغتها ، وجعل الباقى ميزاناً لها . ففعل الأمر من وَعَدَ هو (عِدْ) ؛ وما دامت الواو - وهى فاء الكلمة فى الفعل - قد حذفت فإن الفاء تحذف من الصيغة فيصير وزنه (عل) بكسر العين وسكون اللام . ولكنهم لم يفرقوا تفريقاً نظرياً بين الصيغة والميزان فرأوا أن «قال» و «رمى» ونحوهما على وزن (فعل) ، دون مراعاة لما فيها من إعلال . وقد توصلت النظرة الحديثة - مع احترامها التام لنظام الصيغ - إلى أن هناك فرقاً بين الصيغة والميزان ؛ لأن الصيغة قالب صرفى ، والميزان مقياس صوتى ؛ بمعنى أن فعل الأمر (عد) ينبغى أن تكون صيغته (افعل) بسكون الفاء وكسر العين ، ولكن ميزانه (عل) كما سبق . فالصيغة تجعله من باب ضرب ، والميزان يعترف بالحذف الذى حدث فى الصيغة . والصيغة صرفية والميزان صوتى .

٢ - أفكار أجنبية حديثة وفى التراث ما يشبهها :

ذكرنا منذ قليل أن للتفسير فى النحو العربى مظاهر متعددة أهمها التعليل ، وعددنا من صور التعليل تعليل الإعلال والإبدال ، والنقل والقلب والحذف ، وكذلك تعليل الأقيسة النحوية . ونضيف هنا ظاهرة أخرى من ظواهر النحو العربى ، يطلقون عليها التفسير ، وعلى ركنيها المفسر والمفسر (بالكسر والفتح على الترتيب) ، فهناك أدوات تختص بالدخول على الأفعال مثل « إذا » و « إن » و « لو » ، ولكن الاعتبارات الأسلوبية قد تقضى أحياناً بأن تأتى هذه الأدوات وبعدها الاسم المرفوع بالفعل ، على عكس ما يقضى به أصل وضع الجملة . وهنا يخف النحاة إلى رد الجملة إلى أصلها فيقدرون فعلا تدخل عليه هذه الأدوات ، ويجعلون الفعل المذكور بعد ذلك تفسيراً لهذا الفعل المقدر . وهذا شبيه بقولهم : « لا بد من دليل يدل على المحذوف » غير أن الظاهرة هنا ظاهرة إضمار لا حذف .

غير أن تشوسكى يباهى - كما سبق - بأنه حول البحث اللغوى من منهج وصفى تصنيفى خالص ، يرد عليه اللبس فى الكثير من الحالات ، إلى نحو توليدى تحويلى ، يضم إلى التصنيف عنصراً آخر هو الطاقة التفسيرية ، بمعنى أن البنية السطحية (المستعملة) إذا تطرق إليها اللبس بتعدد ما يحتمل أن يكون مقصوداً بها فإن النحو التوليدى يرجع هذه البنية الاستعمالية السطحية إلى بنية عميقة بعينها فيذهب عنها بقية ما تحتمله من المعانى . هذه الخاصية بعينها موجودة فى النحو العربى ، ولكنها ترتدى عباءة التأويل وعمامة التقدير . ويمكن أن نسوق لذلك الشواهد الآتية :

١ - قال تعالى : «الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا لكم فاخشوهم فزادهم إيماناً وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل . فانقلبوا بنعمة من الله وفضل لم يمسسهم سوء واتبعوا رضوان الله والله ذو فضل عظيم . إنما ذلكم الشيطان يخوف أولياءه فلا تخافوهم وخافونِ إن كنتم مؤمنين» (آل عمران ١٧٣ - ١٧٥) .

فمن الذى يحاول الشيطان أن يخوفه ؟ سيقول قائل إن الأمر واضح ؛ لأن الشيطان يخوف أولياءه . ولكن القرائن تحدد بنية عميقة أخرى يحاول الشيطان فيها أن يخوف المسلمين من أوليائه . فالتقدير «إنما ذلكم الشيطان يخوفكم أولياءه» ، بدليل النهى الموجه إلى المؤمنين ألا يخافوهم بعد أن سمعوا من الشيطان (الناس الأولين) أن الناس (الآخرين) قد جمعوا الجموع لمهاجمتهم .

٢ - قال تعالى : «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائماً بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم» (آل عمران ١٨) .

إن بنية الجملة من الناحية النحوية البحت لا تمنع أن يكون الملائكة وأولو العلم معطوفين على الضمير (هو) ، فتكون الطائفتان آلهة مع الله (تعالى الله عن ذلك) . ولكن القرائن فى الجملة تشير إلى بنية عميقة لها ، تجعل الطائفتين معطوفتين على لفظ الجلالة (الله) ، وبذلك تشهدان معه بتفرده بالألوهية . والدليل على ذلك إقرار لفظ (قائما) ، والنص مرة ثانية على أنه « لا إله إلا هو العزيز الحكيم » .

٣ - قال تعالى : « إن الله لا يظلم الناس شيئا ولكن الناس أنفسهم يظلمون » . (يونس ٤٤) .

والتركيب لا يمنع أن تكون « أنفسهم » توكيداً للناس ، ولكن النظر فى الآيات الأخرى فى القرآن (وهو يفسر بعضه بعضا) يجعل «أنفسهم» مفعولا مقدماً للفعل «يظلمون» ؛ بدليل قوله تعالى فى آية أخرى : «ساء مثلا القوم الذين كذبوا بآياتنا وأنفسهم كانوا يظلمون» (الأعراف ١٧٧) .

٤ - قال تعالى : «قال الذى عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك . . .» (النمل ٤٠) .

فهل الذى فى الآية من قوله : «آتيك» هو اسم فاعل مضاف إلى الكاف ، أو فعل مضارع ناصب لمحل الكاف ؟ لا يظهر ذلك من البنية السطحية للجملة ، ولكن البنية

العميقة تبين أنه لو كان اسم فاعل مضافاً لدل على الماضى ، ولكن الذى عنده علم من الكتاب يعرض على سليمان أمراً مستقبلا .

٥ - قال تعالى : «فى قلوبهم مرض فزادهم الله مرضاً . . .» (البقرة ١٠) .

فهل قوله تعالى «فزادهم الله مرضاً» خبر أو دعاء ؟ لو كان ذلك خبراً للزمْ فى الجملة الأولى أن تضاف إليها «كان» ، فيقال : كان فى قلوبهم مرض . وبذلك يصير المعنى على الدعاء .

٦ - قال تعالى : «له دعوة الحق والذين يدعون من دونه لا يستجيبون لهم بشىء إلا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه . . .» (الرعد١٤) .

ليس فى التركيب ما يمنع أن يكون الواو فى يدعون راجعة إلى الاسم الموصول (الذين) ، ولكن البنية العميقة (أى المعنى المراد) يحتم تقدير مفعول به هو ضمير الغائبين ، ويكون التقدير عندئذ «والذين يدعونهم من دونه» ، فيكون الذين لا يستجيبون هم الشركاء المزعومون .

٧ - قال تعالى : « . . . فإن لم تعلموا آباءهم فإخوانكم فى الدين ومواليكم . . .» (الأحزاب ٥) .

ليس فى التركيب ما يعين ما إذا كان الإخوان هم أو آباؤهم ، ولكن الآباء غير معلومين ، فلا يمكن أن يكون غير المعلوم أخا . فالبنية العميقة (كما يسميها تشومسكى) تجعل الأبناء هم الإخوان فى الدين .

نفهم من هذا أن النحو العربى ليس خلوا من الطاقة التفسيرية ، ولكنه يسمى مظاهرها أسماء مختلفة ، يمر بها المرء دون أن يرى شبها بينها وبين مثيلاتها فى نتائج البحث الحديث ، ولكنه حين يدقق النظر لابد أن يرى الشبه بين الشيخ العربى بالعمامة وبينه وعلى رأسه القبعة .

٣ - فهم عربى حديث يصحح فهما قديماً فى التراث :

أول ما ينبغى أن نعترف به أن السلف من علمائنا أبلوا بلاء حسنا فى بناء صرح العلوم العربية ، وأن النتائج التى وصلوا إليها تعد رائعة من جهتين :

أولا : أن نقاد التراث العربى من المستشرقين يعترفون طائعين أو مرغمين بأن العرب إذا كانت لهم فلسفة حقيقية فهذه الفلسفة هى دراساتهم اللغوية ، وبخاصة النحو ، بما اشتمل عليه من نظام استدلالى لا يمكن أن تصل إليه إلا عقلية ذات مقدرة فائقة على التجريد .

ثانيا : أن هذه البنية التى أقاموها صمدت للتطبيق منذ القرن الثانى للهجرة حتى هذه اللحظة . فإذا كنا نلقى على اللغة أضواء جديدة فنستخرج منها نتائج حديثة ، فلا شك أن قدرتنا على ذلك نشأت من حسن تحصيلنا لأفكارهم ، بقدر ما جاءت عن استيعابنا لطرق النظر العلمى الحديث . هذه شهادة يقتضينا الإنصاف أن نبدأ بها ، وإلا بدا كل شىء نقوله بعد ذلك ضرباً من إنكار الفضل .

وسنحاول فيما يلى أن نلقى الأضواء على ما يسميه الأقدمون :

(أ) التوسع .
(ب) الزمن .
(ج) الربط .
(د) طلب الخفة .
(هـ) ظواهر أخرى متفرقة أشاروا إليها ، سنجمعها تحت عنوان (الاستعمال العدولى) .

وهاك البيان :

(أ) التوسع : قد يكون الخروج على القاعدة فى التعبير نادراً أو قليلا أو شاذاً أو لغة قوم بعينهم ، فيسمى كل نوع منه باسمه الذى أوردناه هنا . ولكن الخروج عن القاعدة قد يكون كثيراً كذلك ؛ وهو فى هذه الحالة ينسب إلى التوسع . وفى الأصول العامة للنحاة ، أو ما أطلقنا عليه فى كتابنا «الأصول» اسم «قواعد التوجيه» ، قاعدة تقول : «يتوسع فى الظرف والجار والمجرور ما لا يتوسع فى غيرهما» . وهكذا ينشىء منهج النحاة قاعدة للخروج على القواعد . ويند عنهم أحياناً بعض العبارات التى تنسب هذه المخالفة أو تلك ، من غير ما ذكرنا ، إلى التوسع . وقد نظرت فى أنواع الخروج على القاعدة فى اللغة العربية فوجدت مايلى :

الخروج على القاعدة
بإهدار القرينة

مرفوض يسمى الخطأ
مقبول

من صاحب السليقة فقط
يسمى التوسع عندهم
وقد سميته الترخص فى
كتاب «اللغة العربية»

منه ومن غيره
ظواهر الاستعمال
العدولى المذكورة
تحت «هـ» منذ قليل

والذى يهمنا الآن هو الترخص . والترخص مرتبط بالقرائن النحوية ، وهى البنية والإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام والأداة والنغمة . وهذه لا وجود لها إلا فى الكلام المنطوق . والترخص له الشروط الآتية :

١ - أن يكون من صاحب السليقة ، ومن ثم لا يجوز منا نحن فى الوقت الحاضر . ولهذا يعد الترخص من مفاهيم تحليل التراث ، ولا يصدق على ما بعد عصر الاستشهاد .

٢ - من قواعد التوجيه المنهجى لدى النحاة قولهم «الرخصة مرهونة بمحلها» ؛ أى أنها لا يقاس عليها الاستعمال .

٣ - شرط الترخص أمن اللبس ؛ أى أن القرينة التى يجرى الترخص فيها لا يمكن أن يتوقف عليها المعنى ، فلو توقف عليها المعنى امتنع الترخص .

٤ - لا يفهم الترخص إلا فى ظل تضافر القرائن ، بمعنى أن الوظيفة النحوية الواحدة لا بد أن تتضافر على بيانها عدة قرائن ؛ ولا يمكن أن تكفى قرينة مفردة أيا كانت لبيان المعنى . فالفاعل مثلا يعرف أنه فاعل بالقرائن الآتية :

(١) أنه اسم (وهذه قرينة البنية) .
(٢) مرفوع (وهذه قرينة الإعراب) .
(٣) سَبَقَه فعل (قرينة الرتبة) .
(٤) وهذا الفعل مبنى للمعلوم (وهذه قرينة البنية مرة أخرى) .
(٥) ودل على مَنْ فعل الفعل أو قام به الفعل (وهذه قرينة الإسناد) .

فهذه خمس قرائن تضافرت على بيان المعنى النحوى ؛ فلو اتضح المعنى بأربع منها لأمكن الترخص فى الخامسة ؛ لأن المعنى لا يتوقف عليها . وقد حدث الترخص فى التراث فى كل القرائن ، سواء أكان ذلك فى القرآن أم فى الحديث أم فى الشعر أم فى كلام العرب . وإليك الشواهد على ذلك .

البنيـة : قال تعالى : «والتين والزيتون وطور سينين» - فترخص فى بنية «سيناء» ، فصيرها «سينين» . وقد أمن اللبس بإضافة لفظ الطور إليها .

الإعراب : قال تعالى : «إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئون والنصارى من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون» - «فعطف» «الصابئون» وهو مرفوع على اسم إنّ وموضعه نصب ؛ ولا لبس .

المطابقة : قال تعالى : «إن نشأ ننزل عليهم من السماء آية فظلت أعناقهم لها خاضعين» والأعناق توصف بأنها «خاضعة» ؛ ولا لبس .

الربط : قال تعالى : «واتقوا يوماً لا تجزى نفس عن نفس شيئا» ، والمعنى لا تجزى فيه نفس فحذف الرابط ؛ ولا لبس .

الرتبة : قال تعالى : «ويصنع الفلك وكلما مر عليه ملأ من قومه سخروا منه» - فجعلة «ويصنع الفلك» جملة حالية مقترنة بواو الحال ، متقدمة على صاحب الحال ، وهو الهاء فى «عليه» ؛ ولا لبس .

التضام : قال تعالى : «وإن كلالما ليوفينهم ربك أعمالهم» فحذف مدخول «لما» وهو فعل مضارع مبنى للمجهول تقديره «يوفَّوا» ، ودليل الحذف قوله «ليوفينهم» ؛ ولا لبس ، لوجود دليل الحذف .

الأداة : قال تعالى : «وتلك نعمة تمنها علىّ أن عبدت بنى إسرائيل» - والكلام استفهام إنكارى حذفت منه الأداة ، والتقدير «أوَ تلك نعمة» ، وقرينة الحذف حالية .

أما فى الشعر فأكثره يسمى الضرائر وفى جواز الرخصة للمحدثين فى الشعر خلاف . ولقد ذهب النحاة شتى المذاهب فى علاج هذه الظاهرة ، ولكن الجديد فى النظر إليها هو ضم شتاتها تحت عنوان واحد ، وربط ذلك بتضافر القرائن ، وتسخير هذا الفهم لتبرير الكثير مما لم يمنحه النحاة جواز المرور ، ولا سيما من كان من النحاة يطعن على العرب .

(ب) **الزمن** : حين تناول النحاة مفهوم الزمن ربطوه بصيغة الفعل فقالوا إن الفعل يدل على الحدث بأصوله الثلاثة ، ويدل على الزمن بصيغته ، وجعلوا الفعل ثلاثة : أحدهما الماضى ؛ وهو عندهم يدل بحكم صيغته وتسميته على ماض ؛ والآخران هما المضارع والأمر ، وجعلوا كلا منهما يدل على الحال أو الاستقبال بحسب القرينة ، وكان هذا فى عرفهم هو نظام الزمن . ولكن الأفعال كلمات مفردة ، والنشاط اللغوى ليس كلمات مفردة ، بل جملا ونصوصاً منسقة . فالوقوف بالزمن عند حدود الكلمات المفردة لا يمكن أن يكشف ظواهر السياق ؛ أى أن الزمن الصرفى لا يغنى شيئا عند إرادة فهم الزمن . من هنا تصدى كتاب «اللغة العربية معناها ومبناها» لدراسة الزمن فى معترك السياق فخرج من ذلك بالنتائج الآتية :

(١) أنه لا بد لدراسة الزمن النحوى من دراسة مفهوم آخر مهم هو مفهوم الجهة التى تبين اتصال الحدث وانقطاعه وتجدده واستمراره وقربه وبعده وبساطته ونحو ذلك .

(٢) أن التعبير عن الجهة يتمثل فى عناصر لغوية تصاحب الفعل فى الاستعمال منها :
(أ) النواسخ (كان وأخواتها) .
(ب) الجوازم .
(ج) قد والسين وسوف .

(٣) أن المزاوجة بين الفعل والعنصر المعبر عن الجهة ستوضح لنا الفروق الزمنية بين مركبات فعلية (أى أفعال مركبة) مثل : كان فعل ، كان قد فعل ، كان يفعل ، قد فعل ، مازال يفعل ، ظل يفعل ، كاد يفعل ، طفق يفعل ، سيفعل ، سوف يفعل ، سيظل يفعل . وكل ذلك فى الجملة المثبتة فقط .

(٤) يبدو من ذلك أن الزمن فى اللغة العربية أوسع مما تصوره النحاة ، وأن النواسخ الفعلية هى فى الحقيقة أدوات للتعبير عن الجهة ، لأنها لا تشتمل على معنى الحدث .

(ج) الربط : ومن الأضواء الحديثة على المادة القديمة أيضا ما أراه فى فكرة الربط فى سياق النص العربى . لقد عدّ النحاة من وسائل الربط الأمور الآتية :

١ - الضمير
٢ - الإشارة
٣ - ال
٤ - إعادة اللفظ
٥ - إعادة المعنى .

فالضمير نحو «وظن داود إنما فتنّاه» . والإشارة نحو «ولباس التقوى ذلك خير» - أى هو خير . والألف واللام نحو فإن «الجنة هى المأوى» أى مأواه . وإعادة اللفظ نحو : «واتقوا الله ويعلمكم الله» . وإعادة المعنى نحو : «تحيتهم فيها سلام» .

ولكن إعادة النظر فى ظاهرة الربط أوضحت أن هناك ربطا بالموصول (حرفياً كان أم اسمياً) ، وبالوصف ، وبتكرار صدر الجملة عند طولها ، أو إرادة تأكيد الصدر .فمن الربط بـ«ال» الموصولة (وصلتها لا تكون إلا صفة صريحة) قوله تعالى : «أسْمع بهم وأبصر يوم يأتوننا لكنِ الظالمون اليوم فى ضلال مبين» أى لكنهم ؛ وإنما أعرض عن الضمير إلى أل وصلتها لإرادة وصفهم بالظلم ؛ وهذا لا يتحقق بواسطة مجرد الضمير . ومن الربط بالموصول الاسمى (الذين) قوله تعالى : « وجاء المعذرون من الأعراب ليؤذن لهم وقعد الذين كذبوا الله ورسوله» أى جاءوا وقعدوا . ومن الربط بمن الموصولة قوله تعالى : « قال إن فيها لوطا قالوا نحن أعلم بمن فيها » - أى نحن أعلم به . ومن الربط بالوصف قوله تعالى : «وإن نقضوا أيمانهم من بعد عهدهم وطعنوا فى دينكم فقاتلوا أئمة الكفر» أى فقاتلوهم . ومن الربط بتكرار صدر الجملة لطولها قوله تعالى : «ولما جاءهم كتاب من عند الله مصدق لما معهم وكانوا من قبل يستفتحون على الذين كفروا فلما جاءهم ما عرفوا كفروا به فلعنة الله على الكافرين » - فربط بتكرار «لما جاءهم» وبقوله «على الكافرين»أى عليهم . ومن تكرار صدر الجملة لتأكيده قوله تعالى : «ويوم تقوم الساعة يومئذ يتفرقون » - أى فى هذا اليوم بذاته .

(د) طلب الخفة : ذكرت منذ قليل أن من مظاهر الطاقة التفسيريةفى النحو العربى ظاهرة التعليل لأحكام النحو وأقيسته . ولعل طلب الخفة أن يكون أوسع العلل العربية مجال تطبيق . وحسبه أنه يجد اعترافاً مؤكداً من علم اللغة الحديث ؛ إذ يجد لنفسه مكاناً مهما بين مبادئه تحت عنوان : economy of effort . والذى يبدو لى حين أفكر فى أمر اللغة العربية أن الذوق الصياغى العربى يرسم حدودا واضحة لما يعده خفيفاً ولما يعده ثقيلا . ومن هنا رأينا ظواهر التغير الصوتى فى الدراسات اللغوية العربية بمختلف مستوياتها (الأصوات - الصرف - النحو - المعجم - الأسلوب) تقوم على كراهية توالى أمور معينة ، والسماح بتوالى أمور أخرى . وقد أصبحت كراهية التوالى هذه منطلقاً لطلب الخفة . ويمكن بصورة عامة أن نقول إن اللغة العربية :

١ - تكره توالى المثلين .
٢ - وتكره توالى المقاربين .
٣ - وتكره توالى المتنافرين .

ولكنها ترحب بتوالى المتخالفين ، وتسعى سعياً إلى توالى المتناسبين وإلى الاختصار والتعويض . فأما كراهية توالى المثلين فتظهر فى أمور مثل إدغام المثلين فى فعل مثل رد (أصله ردد) وحذف إحدى التاءين فى « ولاتنابذوا بالألقاب » ، وحذف نون الرفع لتوالى ثلاث نونات فى « لتبلون فى أموالكم وأنفسكم » . والتخلص من التقاء الساكنين وإشباع هاء الغائب بين متحركين للحيلولة دون توالى المتحركات ، وبناء الفعل الماضى الثلاثى المسند إلى تاء الفاعل على السكون لكراهية توالى أربع متحركات فيما هو كالكلمة الواحدة ، نحو «ضربت» .

وأما كراهية توالى المتقاربين فتتمثل فى جعل الدال الساكنة والتاء فى « قعدت » على صورة التاء المشددة وهذا ما يعرف باسم «إدغام المتقاربين » . ومنه إدغام اللام الشمسية فيما يليها من حروف خاصة فى أول الاسم الذى دخلت عليه (وهى التاء والثاء والدال والذال والراء والزاى والسين والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والنون وأخيرا تدعم فى اللام من قبيل ما سبق من إدغام المثلين) . ومنه اجتماع الحركة مع الواو أو الياء اللينة فى أحد أصول الكلمة عند انفتاح ما قبلها ، إذ تقلبان ألفا .

وأما كراهية توالى المتنافرين فمنها بعض ظواهر الإعلال بالقلب ؛ كما هو الحال عندما تجتمع الواو والياء وتسبق إحداهما بالسكون ، مثل طىّ وريّان وسيّان . والإعلال بالحذف ، كما فى عِدْ وزِنْ ومنها بعض ظواهر الإعلال بالنقل ، كما فى إقامة (أصلها إقوام) ؛ لأن ما بين الكسرة التى على الهمزة وبين الواو حرف ساكن هو القاف (والحرف الساكن حاجز غير حصين فى منهجهم) ؛ فكأن الكسرة والواو قد التقتا وهما متنافرتان . وهكذا تنقل حركة الواو إلى الساكن الصحيح قبلها ، وتقلب الواو ألفا لتحركها أصلا ، وانفتاح ما قبلها حالا . ومن كراهية التقاء المتنافرين أيضا ما نراه من كراهية تنافر الحروف فى الكلمة ، والإشادة بحسن التأليف مما كان يعدّ من أمارات فصاحة الكلمة فى دراسة البلاغة العربية . وقد ترتب على ذلك تقسيم الكلمات أيضا إلى شعرية تحلو للسمع ، وغير شعرية . وعيب المتنبى باستعمال لفظ « الجِرِشّى »وكل تأليف حسن لحروف الكلمة فمرده إلى توالى المتخالفين ؛ لأن كل حرفين متواليين يختلفان فى المخرج أو فى الصفة أو فيهما فهذا يعطيهما خفة عند النطق لا تكون للمثلين أو المتقاربين أو المتنافرين كما ذكروا فى كلمة مثل « المعخع » وهو اسم نبات صحراوى .

وأما توالى المتناسبين فإننا نعد منه الظواهر الآتية :

(أ)إعراب الجوار ، كما فى « جحر ضبٍّ خربٍ » ، بجر الصفة على الجوار . وكذلك قراءة من قرأ « عاليهم ثياب سندس خضرٍ » بجر خضر .

(ب)مراعاة القافية كقول امرىء القيس :

كأن ثبيرا فى عرانين وبله
كبير أناس فى بجاد مزملِ

بجر « مزمل » ، وحقها الرفع .

(ج) تقدير الحركة الإعرابية لضمان المناسبة الصوتية ، كما فى « هذا كتابى » ـ فلفظ « كتابى » مرفوع بضمة مقدرة على آخره ، منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة المناسبة .

(د) تفخيم اللام وترقيقها فى لفظ الجلالة بحسب الحركة التى قبلها ، كما فى : يمين الله - والله - بالله

(هـ) ضم ضمير الغائب المتصل وكسره بحسب ما قبله أيضا ، نحو :

هذا كتابه - وأعطانى كتابه - وقرأت فى كتابه .

فعلامة الإعراب التى على الباء حددت « بالمناسبة » حركة الهاء .

(و) ظواهر الإبدال من تاء الافتعال ، فإذا سبقت التاء بحرف من حروف الإطباق (ص ض ط ظ) انقلبت « بالمناسبة » إلى طاء ، وإذا سبقها دال أو ذال أو زاى تحولت إلى دال . وبذلك يصبح :

اصتبر	= اصطبر	اضتر	= اضطر
اطتلع	= اطلع	اظتعن	= اظطعن
ادتعى	= ادّعى	اذتكر	= اذّكر
ازتهر	= ازدهر		

وهناك ظواهر أخرى للمناسبة لا داعى للإطالة بذكرها .

وأما الاختصار فمن ظواهره فى اللغة العربية العناصر التركيبية ؛ لأن كل عنصر منها ينوب عن كلمة أو كلام أطول منه ، لاحظ المقابلات الآتية :

رجلان= رجل ورجل .
رجال = رجل ورجل ورجل . . .
قرشى= منسوب إلى قريش .
كتابه = كتاب مذكور غائب مفرد .

فمن هنا نجد أن العناصر التركيبية من ضمائر ولواصق وظروف وأدوات الخ ، هى نوع من الاختصار فى اللغة . ومن ظواهر الاختصار أيضا الحذف ؛ لأنك إذا سئلت كيف حالك فإنه يكفى أن تقول : « بخير » ، مستعيضا بذلك عن الإجابة الكاملة ، وهى : « حالى بخير » ، أو : « أنا بخير » . والشرط الوحيد للحذف أن يقوم دليل على المحذوف مخافة اللبس أو الغموض أو عدم تمام المعنى . ومن الاختصار قصر الممدود ، كما تقول فى « دعاء » « دعا » وفى « بناء » « بنا » . ومنه أيضا اختزال المد فى بعض المواطن كما فى :

اختزال مد « أنا » فى « أنا قائم » .
اختزال مد « الياء » فى « وإذا مرضت فهو يشفين » .
اختزال مد « الياء » فى النداء نحو : ربِّ ، أبتِ .
اختزال مد « ما » فى « علام » و « إلام » .

وتكون هذه الظاهرة دائما مقترنة بكثرة الاستعمال .

وأما التعويض فيكون عند بقاء الكلمة على حرف أو حرفين ، فتعوض لتطول ، وعند حذف حرف من حروف الكلمة ، وعند حذف المضاف إليه فى الكلام . فالأول نحو « لِمَهْ » و « علامه » و « فه » ؛ والثانى نحو « إقامة » و « إحالة » و « إطالة » ؛ والثالث نحو « وأنتم حينئذ تنظرون » ؛ إذ جاء التنوين فى « حينئذ » عوضا عن المضاف إليه وهو جملة مقدرة تفسرها الجملة المذكورة قبلها أى « حين إذ بلغت الحلقوم » .

(هـ) **الاستعمال العدولى** : الخوض فى الاستعمال العدولى دراسة أسلوبية خالصة لا علاقة لها بالقواعد . غير أن هذا النوع من الاستعمال عدول عن القواعد . ولقد سبق أن شرحت أنواع الخروج على القاعدة بإهدار القرينة النحوية فرددْتُه إلى ثلاثة أنواع هى : الخطأ ، والترخص ، والاستعمال العدولى ؛ وأوردت بعض الشواهد على الترخص ، ووعدت بالكلام عن الاستعمال العدولى بعد ذلك . وهذا هو المكان لبيان ذلك .

إذا أردنا أن نعرف المقصود بالاستعمال العدولى فإن ذلك يقتضى أن نعرف نقطة البداية التى يعد هذا الاستعمال عدولا عنها . ونقطة البداية هى الاستعمال الأصولى الذى يحافظ على ما جرده النحاة من أصول وَضْع أو أصول قاعدة . فلقد كان من أصول النحاة أن كل مبنى له معنى يؤديه بحسب الأصل (ويسمى ذلك معناه الأصلى) ، وأن المبنى الواحد يرتبط ارتباطا عرفيا بمعناه فلا يحمل بحسب الأصل أى معنى غيره . ومن أصولهم أيضا أن لكل باب نحوى حركة إعرابية يعرف بها ، وأن العنصرين اللغويين إذا ارتبط أحدهما بالآخر ارتباط تبعية فى اللفظ أو متابعة فى المعنى وقعت بينهما مطابقة فى بعض المجالات . ومن مطابقة الرابط الرتبة ، وهى الأصل ، حتى إن كانت غير محفوظة ، وأن بعض الكلمات تختص بالدخول على كلمات أخرى ، وأن الأصل فى الاستعمال الذكر والوصل وعدم الزيادة . . . الخ . فإذا التزم الاستعمال بهذه الأصول كان استعمالا أصوليا . ولكن القرائن النحوية (وهى التى تدور حولها هذه الأصول) ربما شهدت ترخصا فيها ، كما سبق أن تناولها أصحاب الأساليب الأدبية بالتصرف فيها ، فعدلوا بها عن أصلها ، لخلق آثار ذوقية ونفسية معينة ، يصير بها الأسلوب الأدبى ذا تأثير معين . ولقد سبق أن ذكرنا أن القرائن هى البنية

والإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام والأداة والنغمة فى الكلام المنطوق . ويمكن العدول عن الأصل عدولا أدبيا مقبولا مستحبا فى كل واحدة من هذه القرائن ، على الرغم من أن هذا العدول مخالفة لا شك فيها لأصول اللغة . وفيما يلى بيان المقصود بهذا الاستعمال العدولى :

أولا : بالنسبة لقرينة البنية :

يعدل عن الاستعمال الأصلى لبنية الكلمة بالوسائل الآتية :

١ - النقل ؛ وقد اعترف به النحاة فى اسم العلم وفى التمييز المنقول ؛ وكان ينبغى أن يعترفوا بـه ظاهـرة عامـة فى اللغة . فـالمصـدر قـد ينقـل إلى استعمـالات فعـل الأمـر ؛ وبعض الموصـولات (مثـل من ومـا وأى) تنقـل إلى معـانى الشـرط والاستفهام ؛ والاسم الجامد قد ينقل إلى استعمال الأوصـاف فيصير خبرا ، نحو « هذا رجل » ، كما ينقل المصدر إلى استعمال الأوصاف فيأتى حالا ، نحو « ثم ادْعُهُن يأتينك سعيا » ، « أى ساعيات » .

٢ - قـد ينتقل اللفظ من المعنى الأصـل إلى المعنى المجازى ؛ فالمجاز نقل للفظ بحكم تعريفه ؛ إذ تنسى العلاقة العرفية التى بين اللفظ ومعناه الأصلى ، وتحل محلها علاقة فنية هى أساس فكرة المجاز . وهذه العلاقة الفنية قـد تكون مشـابهة أو زمـانا (مـا كان ومـا سيكون) أو مكـانا (الحـالية والمحلية) أو كما (الكلية أو التعويضية) أوعلة (السببية والمسببية) . والمجاز فى الحالة الأولى « المشابهة » لغوى ، وفيما يليها مجاز مرسل .

٣ - ومن انتقال اللفظ أيضا فكرة التضمين ؛ وهى معروفة لدى النحـاة ؛ فقد يضمن الـلازم معنى المتعـدى أو المتعـدى معنى اللازم ، أو يضمن اللفظ معنى لفظ آخر غيره ، نحو « استحبوا الكفر على الإيمان » - أى فضلوه .

٤ - ومن استعمال البنية استعمالا عدوليا تسخير اللفظ لتوليد المعنى الأدبى بواسطة جرسه أو موقعه من الكلام . فالمعروف أن كلمة « مثل » كلمة مبهمة لا يكتمل معناها إلا بالإضافة ؛ ولكن أبا فراس أعطاها شحنة عاطفية هائلة فى قوله :

نـعـم أنـا مشـتـاق وعـنـدى لـوعـة
ولـكـن مـثـلى لا يـذاع لـه سـر

وقد يكون ذلك بتكرار اللفظ كما فى الحديث الذى سخر لفظ « الأم » لإفهام الأهمية القصوى والإصرار ؛ إذ قال رجل للنبى ﷺ : « من أحق الناس بصحابتى ؟ » قال : « أمك » قـال : « ثم من ؟ » قـال : « أمـك » قـال : « ثم من ؟ » « قـال » أمك » ! قال « ثم من ؟ » قال : « أبوك » . ثم انظر إلى التنكير فى آيات مثل : « . . . من قبل أن نطمس وجوها فنردها على أدبارها . . . » (النساء ٤٧) .

« ولا تتخذوا أيمانكم دَخَلاً بينكم فتزِلَّ قدم بعد ثبوتها » (النحل ٩٤) .

« أم على قلوب أقفالها » (محمد ٢٤) .

« وذكر به أن تبسل نفس بما كسبت » (الأنعام ٧٠)

أو فى قول الشاعر :

ضـربـنـاكـمـو حتى تـفـرق جمعـكـم
وطـارت أكـف مـنـكـم وجمـاجـم
وعـادت عـلى البيت الحـرام عـوابس
وأنـت عـلى خـوف عليـه التـمـائم
وإنى لأغـضـى عـن أمـوركـثـيـرة
سـتـرقى بهـا يـومـا إلـيـك السـلالم

وقد يكون التسحير للاسم الموصول أو المرخم فى النداء أو غير ذلك من وسائل خلق التأثير الأدبى .

ثانيا : بالنسبة للإعراب :

أشهر طرق العدول عن الإعراب إرادة المناسبة الصوتية ، كما فى إعراب الجوار ، وكما فى مراعاة القافية على حسـاب الضبط الإعـرابى ؛ وذلـك كـما فى قـولـه تعـالى : « إنّ هـذان لساحران » - بتشديد نون إنّ .

وكقول الفرزدق :

وعض زمـان يـابـن مـروان لم يـدع
مـن المـال إلا مـسـحـتـا أو مجـلفُ

وقول امرىء القيس :

كـأن ثـبـيـرا فى عـرانـين وبـلـه
كـبـير أنـاس فى بـجـاد مـزمـلِ

ثالثا : بالنسبة للمطابقة :

هناك ثلاث طرق للعدول الأدبى عن المطابقة :

١ - الالتفات ؛ كما فى قوله تعـالى « ولقد علمنـا المستقدمين منكم ولقد علمنا المستئخرين» . وإن ربك هو يحشرهم إنه حكيم عليم » . (الحجر ٢٤ - ٢٥) لاحظ اختلاف ضمير الخطاب بين الجمع فى « منكم » والإفراد فى « ربك » - فهـذا نوع من الالتفات .

٢ - اختلاف الاعتبار ؛ كما فى قولك أحيانا : « العرب تقول كذا » ، وأحيانا أخرى « العرب يقولون كذا » ، باعتبارهم فى الأول أمة أو جماعة ، وفى الثانى قوما أو جمعا .

٣ - التغليب ؛ كما فى قوله تعالى : « وبالوالدين إحسانا . إما يبلغن عنـدك الكبر أحـدهما أو كـلاهما فـلا تقـل لهـما أف ولا تنهرهما » . (الإسراء ٢٣) ففى الوالدين تغليب معجمى ؛ لأن الأب مولود له وليس والداً ؛ لأنه لا يلد . فالتغليب هنا لمعنى التأنيث ؛ أما فى « أحدهما أو كلاهما » فالتغليب نحوى ، وهو للتذكير .

رابعا : بالنسبة للربط :

يعدل عن الربط بتكرار اللفظ أو بضميره أو بالإشارة إليه ،

إلى الربط بالوصف ، نحو « قاتلوهم يعذبهم الله بأيديكم ويخزهم وينصركم عليهم ويشف صدور قوم مؤمنين » (التوبة١٤) ؛ أى « ويشف صدوركم » ، ويعدل عنه كذلك بعدم المرجع للضمير ، كما فى قولهم « زعموا أن كذا » ، وقوله تعالى : إنا أنشأناهن إنشاء فجعلناهن أبكارا عربا أترابا » (الواقعة ٢٥ - ٢٨) ، مع أنه لم يسبق ذكرهن . ومنه أيضا تنويع الضمائر دون ذكر المرجع ، نحو : «إنه (أى القرآن) لقول رسول كريم . ذى قوة عند ذى العريش مكين ، مطاع ثم أمين . وما صاحبكم بمجنون . ولقد رآه (أى محمد رأى جبريل) بالأفق المبين . وما هو (محمد) على الغيب بضنين . وما هو (القرآن) بقول شيطان رجيم . فأين تذهبون . إن هو (القرآن) إلا ذكر للعالمين » (التكوير ١٩ - ٢٧) . وقد يعود الضمير إلى أبعد مذكور ، كما فى « لقد كان فى يوسف وإخوته آيات للسائلين . إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا » (يوسف ٧ - ٨) ؛ فالضمير للإخوة ، ولكن السائلين أقرب إليه منهم .

خامسا : بالنسبة إلى الرتبة :

العدول عن الرتبة المحفوظة ترخص وليس استعمالا عدوليا . أما العدول عن غير المحفوظة فهو موضوع مهم من موضوعات البلاغة ، يسمى « التقديم والتأخير » . وهو موضوع مهم يسمونه فى علم اللغة الحديث Foregrounding ، ويكون إما لأسباب فنية لإظهار معنى ما بواسطة التقديم ، أو لأسباب نفسية ، أو لتعود الأديب على التقديم حتى حين لا يؤدى التقديم غرضا معينا .

سادسا : بالنسبة إلى التضام :

قلنا إن من الأصوال التى جردها علماء العربية :

(أ) الذكر - ويكون العدول عنه بالحذف .
(ب) الوصل - ويكون العدول عنه بالفصل أو الاعتراض .
(ج) أن يوضع لكل لفظ معنى أصلى ؛ والعدول عن ذلك يكون بما سبق إيراده تحت البنية .
(د) عدم الزيادة ؛ ويعدل عنه بالزيادة .
(ه) الاختصاص نحويا أو معجميا ؛ والعدول عن الاختصاص النحوى يكون بتجاهل الاختصاص ؛ وعن الاختصاص المعجمى يكون بالمجاز . وقد سبق الكلام فى المجاز ، ويمكن أن يخضع هنا لزيادة بيان .

فالحذف والفصل والاعتراض والنقل والزيادة وتجاهل الاختصاص والمجاز كلها ظواهر يتمثل فيها العدول عن الأصل فى التضام فى أثناء الاستعمال الأدبى ، والحذف قد يكون نحويا وقد يكون بيانيا ؛ وشرطها أمن اللبس بواسطة وجود دليل المحذوف ، سواء أكان الدليل مقاليا أو حاليا . وقد يحذف المبتدأ أو الخبر أو الموصوف أو الصفة أو المضاف إليه أو شطر الجملة أو كلام طويل يقتضيه المقام ، كما فى قصص الأنبياء فى القرآن . ولست أجد المسافة لإيراد الشواهد على كل ذلك فى بحث مختصر كهذا البحث . وأما الفصل فنوعان ؛ فصل نحوى بين المتلازمين ؛ وفصل بلاغى ، بمعنى حذف الحروف الرابطة بين جملة وجملة والفرق بين الفصل النحوى والاعتراض أن الفصل يكون بما دون الجملة أو بجملة غير أجنبية ، ويكون الاعتراض بجملة أجنبية كاملة تسمى الجملة المعترضة . أما الزيادة فى نظر النحويين فهى حشو فى الكلام ، لأنها ليست جزءا من نمط التركيب فى الجملة ؛ ولكنها عند البلاغيين وسيلة أسلوبية لإفادة التأكيد ؛ لأن زيادة المبنى عندهم تدل على زيادة المعنى . ومن هنا دخلت الزيادة حظيرة الاستعمال العدولى . وأما تجاهل الاختصاص فالمعروف أن بعض الحروف يختص بالدخول على الأسماء وبعضها يختص بالدخول على الأفعال ، وأن بعض الظروف يضاف إلى الجملة الفعلية . ولكننا قد نجد تجاهلا لهذا لأسباب أسلوبية ؛ فمن ذلك قوله تعالى : « وإنّ كلا لّما ليوفينهم ربك أعمالهم . . . » (هود ١١١) ، فدخل الحرف (لما) على الحرف (اللام) . ومن ذلك دخول إذا الظرفية على الاسم المرفوع ، نحو « إذا السماء انشقت » . وكذلك دخول إن الشرطية عليه ، نحو « وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله » . وأما تجاهل الاختصاص المعجمى فيتضح إذا عرفنا أن لكل كلمة فى المعجم اختصاصا بقبيل من الكلمات دون قبيل . فالفعل « نما » مثلا لا يكون فاعله فى الأصل إلا حيوانا أو نباتا . فاذا قلنا « نما شوقى إليك » فذلك تجاهل اختصاص الكلمة معجميا ، وهو ما يسمى المجاز ؛ أى أن المجاز يقوم على المفارقة المعجمية بين اللفظ الذى يحمل المجاز وبين قرينة المجاز ؛ لأن لفظ « شوقى » فى هذه الجملة هو القرينة ، بسبب أنه يدل على عدم إرادة المعنى الأصلى .

هذا ما قصدته بالاستعمال العدولى ؛ وهو فهم حديث لمادة قديمة . وبهذا يتضح لنا أن معنى الحداثة إذا اتصل بالتنائج فإنه يرتبط أعظم الارتباط بفكرة الابتكار .

هذه نظرة سريعة ، ألقيتها على قضايا الحداثة بالنسبة للغة العربية ، انتفعت فيها بجهودى فى بحوث أو كتب لى منشورة ، ولكن موضوع الاستعمال العدولى بالذات أخذته من كتابى : « التمهيد فى اكتساب اللغة العربية لغير الناطقين بها » ؛ وهو تحت الطبع الآن .

اللغـــة العَربيّة
بَين الموضـوع والأداة

أحمد مختار عـمـر

ربما كانت اللغة هى المجال الوحيد الذى يمكن دراسته وتتبعه من زاويتين مختلفتين : إحداهما باعتبارها أداة للتفكير ووسيلة للتواصل ، والأخرى باعتبارها موضوعا للدراسة ، وميدانا للبحث . اللغة بالاعتبار الأول مجموعة من الرموز الصوتية العرفية التى بها يتفاهم أبناؤها ويتفاعلون ويعبّرون عن مشاعرهم وأفكارهم ، وتكون حداثة اللغة بقدر ما تؤديه لأبنائها من وظائف ، وما تساعد به مستخدميها على التفاعل والتفاهم ، وبقدر ما تقدمه لهم من وسائل للتعبير عن حاجاتهم ومعارفهم المختلفة . وهى بالاعتبار الثانى موضوع للبحث والنظر ، تخضع مادتها للتسجيل والتحليل ، وتتم دراستها على مستويات متدرجة ، بدءا بالصوت المفرد وانتهاء بالجملة أو العبارة أو النص .

ويدخل عنصر الزمن فى الحكم على اللغة من جانبيها السابقين ؛ فمقدار حداثتها بالاعتبار الأول يتوقف الحكم فيه على الفترة الزمنية التى تعايشها ، وبالقياس إلى احتياجات عصرها ومتطلبات أبنائها ، كما يحكم على حداثتها بالاعتبار الثانى بالنسبة لفترة زمنية معينة ، وبعد الأخذ فى الاعتبار أى دراسات لغوية جارية فى وقتها حول اللغات الأخرى .

وليس هناك أى تلازم بين الاعتبارين ؛ فقد تتخلف اللغة وترقى الدراسات حولها ، وقد يحدث العكس ، وقد يتخلفان معا أو يرتقيان معا . ونظرة سريعة إلى اللغة العربية فى تاريخها الطويل تكفى لإثبات ما نقول :

(أ) فقد كانت اللغة العربية فى عصورها المبكرة - وحتى نشأة العلوم عند العرب خلال العصر العباسى - تفى باحتياجات أبنائها ، وتمدهم بالأداة الملائمة لأفكارهم ومشاعرهم ، دون أن تواكبها دراسات لغوية من أى نوع .

(ب) ومنذ منتصف القرن الثانى الهجرى اعتدل الميزان وسارت اللغة العربية والدراسات اللغوية جنبا إلى جنب ، فواكبت اللغة العربية متطلبات عصرها ، واستطاعت بمرونة فائقة أن تتحاشى أزمة موقفها بين القديم والجديد نتيجة العوامل الإقليمية واتساعها فى الأماكن المترامية كما استطاعت أن تستوعب تراث الأمم القديمة ، وأن تتمثله وتؤديه أفضل أداء ، دون أن يقف المصطلح عقبة أمام الترجمة أو التأليف . واستطاعت العربية بما تملكه من عوامل التطور والتجديد (كتطويع الدلالات ، والتوسع المجازى ، والتوليد ، والاشتقاق ، والتعريب . . .) استطاعت أن تكون أداة تفكير وتأليف لمن لا يحصون من علماء عصر النهضة الإسلامية ، سواء فى العلوم الرياضية أو الكيمياء أو الطب أو الصيدلة أو النبات . . . أو غيرها .

وكما أمكن للغة العربية أن ترقى إلى مستوى الحداثة بديناميكيتها الذاتية من ناحية ، وبجهود أبنائها من ناحية أخرى ، استطاعت الدراسات اللغوية فى الحقبة نفسها - وحتى نهاية القرن الرابع الهجرى - أن ترقى إلى المستوى نفسه حتى بعد أخذنا فى الاعتبار الدراسات اللغوية الجارية فى وقتها والسابقة عليها فى اللغات الأخرى .

ولسنا هنا فى مجال التأريخ للجهود اللغوية العربية فى عصرها الوسيط ؛ ولذا تكفى الإشارة العابرة لاقامة الدليل على صدق ما نقول :

١ - فقد توصل اللغويون العرب إلى نتائج صوتية شهد المحدثون بأنها جليلة القدر بالنسبة إلى عصورهم ، بل حتى بالنسبة إلى العصر الحديث ، برغم ما فيه من إمكانات هائلة لم تتح للقدماء ، من آلات وأجهزة تصوير وتسجيل وتحليل . . ويكفى العرب فخرا فى هذا المجال أن يشهد لهم عالمان غربيان كبيران هما برجشتراسر الألمانى وفيرث الإنجليزى . يقول الأول : «لم يسبق الأوروبيين فى هذا العلم إلا قومان : العرب والهنود» ، ويقول الثانى : «إن علم الأصوات قد نما وشب فى خدمة لغتين مقدستين هما السنسكريتية والعربية» .

٢ - أما النحو العربى فقد بلغ مستوى من الرقى - بالنسبة لعصره - جعله ينتزع شهادة التفوق من القدماء والمحدثين على السواء . فهذا ابن مضاء - أعدى أعداء النحاة - يقول : «وإنى رأيت النحويين . . . قد وضعوا صناعة النحو لحفظ كلام العرب من اللحن . . . فبلغوا من ذلك إلى الغاية التى أموا» . وهذا يوهان فك يقول : «ولقد تكفلت القواعد التى وضعها النحاة العرب - فى جهد لا يعرف الكلل ، وتضحية جديرة بالإعجاب - بعرض اللغة الفصحى وتصويرها فى جميع مظاهرها . . . حتى بلغت كتب القواعد الأساسية عندهم مستوى من الكمال لا يسمح بزيادة لمستزيد» .

٣ - وأما فى مجال التأليف المعجمى فلم يعرف شعب - سبق العرب أو عاصرهم - استطاع أن يساويهم أو يدانيهم فى هذا المجال . ولا تعرف أمة من الأمم قد تفننت فى أشكال معاجمها وطرق تبويبها وترتيبها كما فعل العرب . وقد كان العرب منطقيين حين لاحظوا جانبى الكلمة ، وهما اللفظ والمعنى ، فألفوا معاجم ترتب على حسب الألفاظ ، وأخرى ترتب على حسب المعانى أو الموضوعات . ولم يقتصروا فى معاجم الألفاظ على طريقة واحدة ، وإنما اتبعوا عدة طرق لا مجال لتفصيلها هنا . ولذا لا نعجب أن نجد عالما لغويا أوروبيا هو Haywood يبهر بجهود المعجميين العرب فينطلق لسانه بهذه الشهادة التى يقول فيها : «الحقيقة أن العرب فى مجال المعاجم يحتلون مكان المركز ، سواء فى الزمان أو المكان ، بالنسبة للعالم القديم والحديث ، وبالنسبة للشرق والغرب» .

(جـ) وتتعاور على اللغة العربية ودراساتها - بعد ذلك - تقلبات متنوعة ، وتختلف عليها عوامل متعددة ، تراوحها بين الصعود والهبوط ، إلى أن نصل إلى العصر الحديث فماذا نجد ؟

نجد دراسات لغوية متقدمة يمكن أن توصف فى بعض نتائجها بالحداثة أو بقربها من الحداثة ، ولكن فى جانب الأداة لا نجد إلا لغة مهلهلة متخلفة تكاد تحس بالغربة بين أبنائها - برغم ما تملكه من إمكانات ضخمة ، ووسائل متنوعة ، وأسباب متعددة ، تضمن لها البقاء والاستمرار .

نجد لغة يلفظها أبناؤها فى كل مجالات الحياة ، وينظرون إليها نظرة ازدراء وامتهان ، ويتعالون عليها فى كل مناسبة وبدون مناسبة ؛ لغة يتبرأ منها مثقفوها على كل المستويات وفى شتى التخصصات .

نجد لغة لا يخجل من الخطأ فيها أحد ، ولا يسعى لاتقانها إنسان ، ولا يعبأ أن يجيدها مثقف . لغة ارتفعت عن أهل الأرض راضية بأن تكون - كما كان يقول القدماء - لغة الملائكة ، ولغة من يرضى عنهم الله يوم القيامة فيدخلهم الجنة .

والقضية التى نطرحها الآن للمناقشة ، ونحاول أن نجيب عنها ، هى : ما مواقع التخلف أو الحداثة فى العربية الحديثة ؟ وكيف نرقى بها إلى مستوى الحداثة المطلوب ؟ وما مواضع القصور فى الدراسات اللغوية العربية الحديثة ؟ وما أوجه الجدة والحداثة فيها ؟ وماذا ينقصها لكى تتصف بالحداثة المطلقة ، وتواكب غيرها من الدراسات اللغوية على المستوى العالمى ؟

ولتشعب أطراف هذه القضية وتعدد جوانبها فربما كان من الأفضل أن نعالجها تحت عنوانين مستقلين هما : اللغة الأداة ، واللغة الموضوع . ونبدأ بأولها لأهميته .

اللغة الأداة :

لا نعنى باللغة فى العنوان السابق معناها الواسع الذى يضم كل مستويات اللغة العربية ، وإنما نعنى بها اللغة الفصيحة أو الصحيحة التى يمكن اعتبارها اللغة المشتركة التى تربط المثقفين العرب بعضهم ببعض ، والتى يجب أن تكون لغة العلم والبحث والتأليف والمحاضرة وجميع وسائل الإعلام المختلفة ، من صحافة وإذاعة وتلفزة وغيرها . فما مكانتها فى كل هذه المجالات ؟

إذا نظرنا حولنا فلن نجد هذه اللغة ملتزمة إلى حد ما إلا فى الأعمال الكتابية ، وإن كانت تعانى من أوجه قصور عدة :

فهى أولا تعانى من صور التحريف والتشويه المختلفة حتى لو توسعنا فى مقاييس الصواب اللغوى وقبلنا كل ما يمكن قبوله من الألفاظ والتعبيرات والأساليب .

وهى ثانيا وقف على القلة القليلة من الكتاب الذين ملكوا ناصية اللغة وصبروا أنفسهم على تعلمها وإتقانها .

وهى ثالثا فرس حرون وأداة عصية فى أيدى جمهور المتعلمين والمثقفين الذين لا يحسنون التعبير - بالقلم - عن ذات أنفسهم ، ولا يكتبون جملة خالية من الركاكة والتحريف والتشويه . يستوى فى ذلك تلاميذ المدارس الثانوية وطلاب

الجامعات بل وأساتذتها . وليس طلاب أقسام اللغة العربية وخريجوها بأحسن حالا من هؤلاء وأولئك ؛ فالبلوى عامة .

وما أظن أن هناك مثالا أبلغ فى الدلالة على ما أريد من ذلك الخطاب الذى نشرته جريدة الأهرام منذ أشهر قليلة ، والذى أرسله إليها طلاب فى الصف الثالث الثانوى ، أى بعد أحد عشر عاما من الدراسة المنتظمة فى مراحل التعليم المختلفة ؛ فقد احتوى هذا الخطاب ذو الثمانية عشر سطرا على ثلاثة وعشرين خطأ إملائيا ولغويا ونحويا .

وهى رابعا لا تكاد تستعمل إلا فى الأعمال الأدبية والدراسات الإنسانية ، وتكاد تختفى بوصفها لغة للعلم والتكنولوجيا ، بإصرار معظم جامعاتنا العربية على تدريس العلوم باللغة الإنجليزية ، وإصرار أساتذتها على التأليف كذلك باللغة الإنجليزية .

فإذا انتقلنا إلى مجالات الحديث والمشافهة نجد الحالة تزداد سوءا . فالعربية الفصيحة تختفى من حيث هى حوار ومحاضرة أو تكاد . والمتخصصون فى اللغة العربية ودراساتها يستخدمون العاميات فى التعبير عن ذات أنفسهم . وأعضاء المجامع اللغوية العربية يناقشون مشكلات اللغة ويضعون الحلول لتطويعها بلسان عامى غير فصيح . وحتى بالنسبة لقراءة المادة المكتوبة لا نجد من يسلم من اللحن والتحريف والتشويه إلا من ندر . وليستمع أحدكم إلى مذيعى النشرات الإخبارية ، أو إلى هواة إلقاء الخطب والأحاديث من الساسة والزعماء ، فسيجد عجبا . فهذا زعيم عربى كبير يقف فى الأمم المتحدة يتحدث عن القدس قِبلة الإسلام والمسلمين فيضم القاف من «قِبلة» ، ويحولها إلى «قُبلة» . وهذا ثان يتحدث عن سماحة الإسلام الذى لا يميز بين عرق ولون فيتحول العِرْق على لسانه إلى «عَرَق» . وهذا رئيس لقسم اللغة العربية فى إحدى الجامعات العربية يحاضر فى ندوة عن «محنة اللغة العربية» فتأتى الصحف صباح اليوم التالى لتعقب على محاضرته بقولها : «لقد أثبت محاضرنا – بما لا يقبل الشك – أن لغتنا فى محنة وأى محنة» .

فماذا أدى بنا إلى هذه الحال السيئة ؟ ولماذا تخلفت لغتنا العربية عن سائر اللغات فى أدائها لوظيفتها ؟ وما السبيل إلى استردادها لمكانتها ؟ وكيف تعود إليها صفة الحداثة بعد أن لم تبق لها إلا صفة العراقة ؟

على الرغم من كآبة الصورة فالحل ممكن إذا تضافرت الجهود وحسنت النيات واتخذت الوسائل العلمية لحل المشكلة أو التخفيف من حدتها ، وإن كان كثير من هذه الوسائل فوق طاقة الأفراد ، ولابد أن تتدخل الهيئات والمؤسسات بكل إمكاناتها وأشكال نفوذها . وأعرض أمامكم فى إيجاز أهم العوامل التى أراها ضرورية للخروج باللغة العربية من محنتها أو من مأساتها – كما يحلو لأحد المستشرقين الغيورين على العربية أن يسميها .

١ – اللغة العربية والقدوة :

والقدوة قد يكون حاكما أو مسئولا أو مذيعا أو ممثلا أو أستاذا جامعيا أو أديبا أو مفكرا أو . . . أو . . . ولهذا يجب على هؤلاء أن يتحروا الصواب فيما يكتبون وينطقون وواجبهم جميعا أن يتعلموا ويتكلموا اللغة العربية السليمة مادامت أقدارهم قد وضعتهم موضع القدوة لعامة الناس .

ولا نريد أن يصير بنا الحال إلى ما صار إليه فى بلاط بعض الحكام الذين لا يقيمون لسانهم فنتبارى فى اللحن ونتسابق فى الخطأ ، عملا بنصيحة إسحاق بن إبراهيم الكاتب (من أدباء القرن الرابع) التى تبيح للشخص تعمد اللحن عند الرؤساء والملوك الذين يلحنون ولا يعربون ، معللا ذلك بأن الرئيس أو الملك لا يحب أن يرى أحدا من أتباعه فوقه . وقد حكى فيما حكى أن رجلا لحن فى مجلس بعض الخلفاء اللحانين ، فلما عوتب قال : «لو كان الإعراب فضلا لكان أمير المؤمنين إليه أسبق» .

٢ – اللغة العربية والقيمة الذاتية :

من أخطر ما تأتى منه اللغة العربية المعاصرة فقدانها لقيمتها وهيبتها فى نفوس الشباب والمثقفين . وإذا كان الاستعمار قد أسهم فى ذلك إلى حد كبير فكيف نظل تحت تأثير سمومه حتى بعد زواله وانتهائه ؟

لابد أن يعود إلى ابن العروبة شعوره بالاعتزاز بلغته وتراثه ، وأن تبعث فيه من جديد روح الغيرة على لغته باعتبارها جزءا من كيانه ، ومقوما لعروبته ، وأساسا لدينه ، وإلا تعرضت أمتنا للشتات ، ولما هو أخطر من الشتات ، وهو – على حد تعبير الدكتورة بنت الشاطىء – أن «تمسخ شخصيتها ، وتبتر من ماضيها وتراثها وتاريخها» .

ولن تعود للغة العربية مكانتها إلا بحملة توعية كبيرة ، وبتجنب الحط من شأنها ، وشأن القوّامين عليها ، فى مسرحياتنا وأفلامنا وأغانينا ، وبربطها بعامل المنفعة ، والإشعار بأهميتها فى كل مجالات الحياة الجادة ، من التحاق بجامعة ، أو تعيين فى وظيفة ، أو غير ذلك .

٣ – اللغة العربية وألفاظ الحياة :

من حسن الحظ أن مجامعنا اللغوية – على مستوى الوطن العربى – تولى هذه القضية اهتمامها ، وتزودنا من حين لآخر بقوائم للمفردات اقترحتها على أساس من القياس أو الاشتقاق أو النحت أو التعريب أو غيرها ، وبألفاظ جديدة تعبر عن احتياجات الحياة اليومية ؛ هذا إلى جانب جهود الأفراد والهيئات الأخرى . ولكن ينقصنا فى هذا المجال – على عكس ما كان عليه الأمر فى الماضى – الجرأة فى التعريب وصهر الألفاظ التى نقترضها

فى بوتقة اللغة العربية ، كما ينقصنا سرعة الحركة وتوحيد اللفظ فى جميع أجزاء الوطن العربى ، واتخاذ السبل الإعلامية الكافية للترويج للألفاظ التى تقرها أو تقترحها المجامع . وقد يكون ضروريا فى هذا المجال إلزام أجهزة الإعلام المختلفة ، ومؤلفى الكتب المدرسية ، بما تتخذه المجامع من قرارات فى هذا الخصوص .

٤ - اللغة العربية والعلوم :

من المؤسف أن تظل اللغة العربية حتى الآن بعيدة عن مجالات التفكير العلمى ، وأن يتبرأ علماؤنا منها ، ويتهموها بالعجز والقصور عن تلبية احتياجاتهم . أليس غريبا أن تتمكن العربية من أن تكون لغة العلوم كلها خلال عصرها الوسيط ، وأن تصبح لغة الفكر فى كل الأقطار المفتوحة ، وأن تكون أداة صالحة لنقل العلوم والمعارف أولا ، ثم التأليف فيها ثانيا ، وأن يخلد التاريخ أسماء علمائها الأعلام ، الذين طوعوها لفكرهم وعلمهم ، ثم تتهم اليوم - برغم تقدم وسائل البحث وإنشاء بنوك عالمية للمعلومات والمصطلحات - تتهم بالعجز والقصور ؟ أو ليس من العجب العجاب أن تهتم مدرسة الألسن فى عهد محمد على بقضية المصطلحات العلمية ، وأن تتكون فى فجر نهضتنا الحديثة لجان علمية لتعريب المصطلحات ، وأن تؤتى هذه الجهود ثمارها فى شكل كتب عربية مترجمة فى كثير من العلوم ، منها «القول الصريح فى علوم التشريح» (١٨٣٢) وهو أول كتاب تشريح يظهر باللغة العربية فى العصر الحديث ، ثم لا يهتم علماؤنا المعاصرون بهذه القضية ، بل يولونها ظهورهم ، ومنهم من يحاول التشكيك فى علميتها ، والنيل من قدسيتها ؟

ألم يسأل المشككون أو المتشككون أنفسهم : كيف كانت العربية أداة صالحة لكتابة العلوم أكثر من عشرة قرون ، وكانت لغة حضارة طوال هذه المدة ، ثم لا تكون اليوم صالحة لأداء المهمة نفسها ؟

وإنى لأعجب أن تظل هذه القضية - قضية التعريب للغة العلم والتكنولوجيا - مثار جدل بين مؤيد ومعارض حتى الآن ، وأن يتبارى كل طرف فى تسفيه رأى الطرف الآخر . وقد تابعت الحملة والحملة المضادة التى نشرتها جريدة الأهرام منذ أشهر قليلة حول تعريب العلوم فازددت عجبا .

ألا يكفى المعارضين أن ينظروا إلى ماضى لغتهم ليحكموا ؟ ألا يقنعهم أن يروا نجاح التجربة السورية فى تدريس العلوم بالعربية وقد امتدت إلى ما يزيد عن نصف قرن ؟ ألا يردهم إلى الصواب أن ينظروا إلى شعوب لا تتمتع لغاتها بنصف ما تتمتع به لغتنا من حيوية وهى تقوم بالتدريس والتأليف فى العلوم بلغاتها ؟ حتى دولة إسرائيل ذات الأجناس المتنوعة واللغات المتعددة احترمت لغتها الرسمية واتخذتها أداة للبحث والعلم والتعليم .

لقد كانت اللغة العبرية شبه ميتة ولكن دبت فيها الحياة باختيارها لغة رسمية وباستخدامها فى تدريس العلوم ؛ فهل لغتنا دون هذه اللغة ؟

إن اللغة لا تنشأ من فراغ ، ولا تحيا إلا بالاستعمال ، وكما قال الشاعر القديم عن بعيره : يموت بالترك ويحيا بالعمل . فكذلك اللغة . ونماء أى لغة مرتبط بنماء من يستعملونها ، وارتقائهم فكريا ، ومسايرتهم للتطور الثقافى والحضارى والاجتماعى . فإذا كانت اللغة العربية مقصدة - فى نظر علمائنا المعاصرين - فإليهم يرجع اللوم ؛ لأنهم هم الذين جمدوها بتركها ، وأماتوها بهجرها ، وتشككوا فى قدرتها حين جهلوا مكامن الطاقة ومراكز القوة المحركة فيها . إن حيوية اللغة وحدها غير كافية لحياتها واستمرارها ، بل لابد - إلى جانب ذلك - من حيوية مستعمليها . ولذا فنحن نلقى بالعبء على علمائها لأن على أيديهم ظلمت اللغة العربية ، وبهم ستسترد مكانتها ، وستعود إليها حياتها الطبيعية حين يستخدمونها ويطوعونها ، ويخضعونها لفكرهم واختراعهم وتأليفهم .

لابد إذن من خطوة إيجابية نحو التعريب . وقد يضطر هذا علماءنا إلى التعاون فيما بينهم لإنشاء هيئات مصغرة للترجمة والتعريب ووضع المصطلحات وملاحقة التطور العلمى العالمى . وسيجدون أمامهم من الروافد ما يزودهم بالألفاظ والمصطلحات ، سواء فى مؤلفات القدماء ، أو فى قوائم المصطلحات ، أو فى معاجم الموضوعات ، كالمخصص لابن سيده ، أو عن طريق الاقتراض من اللغة الأجنبية حين تدعو الحاجة إلى ذلك .

٥ - اللغة العربية والتعليم :

هناك جملة من الأسس والمعايير اللغوية والتربوية العامة التى يتجاهلها أو يجهلها من يؤلفون أو يوجهون التأليف والتدريس فى اللغة العربية .

الحقيقة الأولى أن اللغة والفكر لا ينفصلان ، وأننا حينما نفكر إنما نفكر بواسطة اللغة ، وحينما نستخدم اللغة فنحن نستخدمها لنعبر عن فكرة أو رأى . بل إن من اللغويين من نادى بأن اللغة هى المتحكمة فى الفكر ، وأنها هى التى توجهه وجهة معينة . ومعنى هذا أن تعليم اللغة يعنى فى الحقيقة تعليم الفكر . فهل نحن نعلم اللغة من هذا المفهوم ؟ من المؤسف أن نقول : لا . إننا قد حولنا دروس اللغة العربية إما إلى قواعد جامدة بأمثلة مصطنعة أو إلى نصوص تنفصل بأفكارها ومضامينها عن مفاهيم القرن العشرين ، أو إلى جمل وعبارات مغرقة فى الخيال ، موغلة فى التسيب ، باسم المجاز أو فنية التعبير ، فانفصلت اللغة عن التفكير العلمى ، ورسخ فى أذهان الناشئة أن اللغة الفصيحة لا تصلح إلا لمن يريد أن يحترف الأدب أو يصطنع الشعر ، وأنها لا طائل من ورائها لمن يتجه إلى العلوم أو يفكر فى الحقائق

العلمية ، وأنها لغة فضفاضة متسيبة ، تنقصها الدقة المطلوبة فى ميادين العلم المختلفة .

والحقيقة الثانية أن اللغة مهارة ، وأنها لا تتعلم عن طريق القواعد أو الأحكام النظرية أو دروس اللغة وحدها ، وإنما تتعلم عن طريق الاحتكاك والممارسة والتطبيق والتدريب بعد استكمال عدة الاستماع والاختزان . فهل يحقق درس اللغة العربية هذه الغاية ، ويسير فى هذا الاتجاه ؟ وهل ما يستمع إليه الناشئة ويختزنونه فى أذهانهم مما يقوى مهاراتهم اللغوية ؟ من المؤسف أن نقول : لا . فدروس اللغة العربية تركز على الجانب النظرى وتهمل الجانب العملى . ولو جردنا ما يقوم به التلميذ من ممارسة عملية للغة الفصيحة فى دروس اللغة العربية ما تجاوز دقائق معدودات كل أسبوع ، وهى دقائق لا تسمح - بالقطع - بتقويم لسانه ، وتصحيح نطقه ، ورده إلى الصواب . وكثيرا ما تتحول القراءة النموذجية ، وقراءة التلميذ (فى دروس القراءة والنصوص) إلى ترديد آلى بدون وعى . ومن المؤسف أن تتعاون جميع الأجهزة التعليمية والإعلامية ، التى من المفترض أن تغذى ثقافة التلميذ اللغوية - من المؤسف أن تتعاون لعدة ساعات على هدم ما يبنيه مدرس اللغة العربية فى دقائق . ما الرصيد الذى يختزنه التلميذ فى ذهنه خارج حصة اللغة العربية ؟ وما المادة التى يتلقاها سواء عن طريق الأذن أو العين ؟ إنه خليط غريب ، ورصيد من لغة مشوهة ، يتعاون فى تكوينها مدرسو المواد الأخرى ، والكتب المدرسية ، ووسائل الإعلام المختلفة ، وهى التى ينتظر منها أن تكون عاملا مساعدا لا عاملا معاكسا . دعك من البيت ومستوى اللغة فيه ؛ فهذه قضية عويصة يصعب حلها ، وترتبط بقضية الأمية فى عالمنا العربى . وهى قضية شائكة وحلها صعب يحتاج إلى جهد وزمن . ولكن ما نركز عليه هو مسئولية المؤسسات الثقافية التى يفترض أن تزود التلاميذ برصيد من التعبيرات الصحيحة ، وتمده بالكلمات الفصيحة فى المواقف المختلفة ، وفى مجالات الفكر المتعددة ، ولكنها مع الأسف تقوم بغير هذا ، وتؤدى دورا عكسيا .

والحقيقة الثالثة أن لغة الطفل غير لغة الكبير بالضرورة . إن اهتمامات الطفل واحتياجاته غير تلك التى يمارسها أو يشعر بها الكبير . ولكننا مع الأسف نعلم الطفل التفكير بلغة الكبير ، ولذا يحس بالانفصال عنها منذ فترة البداية ، ولا تتوالد عنده الحاجة إلى تعلمها ؛ لأنها لا تتجاوب مع مشاعره وتجاربه ، ولا تعينه فى التعبير عن خبراته وممارساته اليومية .

لابد فى تعليم اللغة من استخدام التدرج والتتابع المقننين . وهذا يقتضى ما يأتى :

١ - عمل دراسة مستوعبة للحقول والمجالات الدلالية والفكرية التى تناسب الأعمار المختلفة .
٢ - عمل إحصاءات ودراسات بقصد ترتيب المادة اللغوية ترتيبا متدرجا بحسب الأكثر شيوعا والأوسع استعمالا .
٣ - تأليف المعاجم المصورة المتدرجة الملائمة لكل مرحلة من مراحل العمر .
٤ - تأليف الكتاب المناسب لكل مرحلة مع الاستعانة بشتى الوسائل السمعية والبصرية .

والحقيقة الرابعة أن أفضل سن لتعلم اللغة واكتسابها هى تلك المحصورة بين الرابعة والثانية عشرة ؛ أى تلك السن التى تغطى عامين قبل سن المدرسة ، وتمتد لتشمل المرحلة الابتدائية بكمالها ، وهى الفترة التى ينبغى التركيز عليها إذا أريد للغة النشء أن ترقى ، وللغة جيل المستقبل أن تصل إلى المستوى المطلوب . فهل نحن سائرون فى الطريق الصحيح حيال هذه الحقيقة ؟ من الأسف أن نقول لا مرة أخرى ؛ فالتلميذ ينهى مرحلته الابتدائية وهو لا يكاد يقيم لسانه أو يحسن التعبير الكتابى بجمل بسيطة سليمة . وبذلك نكون قد ضيعنا أفضل سنوات الإنسان لتعلم اللغة ، وتكون أى محاولة بعد هذا لإصلاح هذا الخلل محكوما عليها سلفا بالفشل الذريع . إن أى خلل فى لغة الناشئة إذا لم يعالج مبكرا فسيكون من الصعب التغلب عليه كلما تقدمت بالتلميذ السن . وأى محاولة للإصلاح اللغوى إذا لم تبدأ من مرحلة الطفولة فلا جدوى منها ، وإذا لم تواكب التلميذ فى سن المدرسة وقبل سن المدرسة فسيكتب لها الفشل . ولهذا فإن نقطة البداية لإصلاح حال اللغة العربية - إذا أردنا الإصلاح - هى إصلاح حالها فى المرحلة الابتدائية . وفشل المرحلة الابتدائية فى تعليم اللغة العربية سيعقبه حتما فشل المرحلة الإعدادية ثم الثانوية . ويصل الشاب إلى الجامعة بعد أن يكون قد نضج عقليا ولكنه مع الأسف لم ينضج لغويا . ويظل عجزه اللغوى ملازما له بقية سنوات عمره ، حتى لو تخصص فى اللغة العربية ودخل أحد أقسامها فى أى جامعة عربية فالجامعة ليست المكان المناسب لتعليم المهارات اللغوية ، وإنما هى المدرسة الابتدائية .

٦ - اللغة العربية ومشكلات النحو :

ربما لم يلق نحو لغة من الشد والجذب مثلما يلقى نحو اللغة العربية . فمنذ وقت مبكر والصراع على أشده بين أنصاره وأعدائه ، حتى اضطر أبو جعفر النحاس من علماء القرن الرابع الهجرى أن يرد على مقالة اشتهرت فى عصره وقبل عصره وهى أن «النحو أوله شغل وآخره بغى» ، وحتى اضطر عالم مثل ابن خلدون إلى التحذير من الإفراط فى تعلم النحو ؛ «لأن المطولات النحوية لا حاجة إليها فى التعليم» .

ومن الأسف أن يمتد الهجوم على النحو العربى فى العصر الحديث ليشمل قواعده وأساسياته ، وأن يلصق بطريقة تدريسه كل خطأ أو تعثر يقع فيه المتكلم أو الكاتب ، مع أن ما يدرس منه الآن فى المدارس والمعاهد لا يتجاوز القدر الضرورى ، ولا يمتد خارج إطار القواعد العملية اللازمة لتصحيح النطق وتقويم القلم واللسان . ولعل أعنف هجوم فى العصر الحديث على

قواعد النحو العربي تمثله كلمات مثل : «يجب أن نتحلل من هذه القيود السخيفة . لماذا كل هذا التعب ؟ ألأن العرب منذ ألف سنة رفعوا هذه أو نصبوا تلك . . . لنسكن آخر كل كلمة ، ولنبطل التنوين ، ولنقل الجمع بالياء فقط . . . ولنحرم أدوات الجزم والنصب من سلطانها . . . يجب أن يزول احتكار اللغة بقيودها وقواعدها ونحوها وصرفها . . . وعلى أية حال إن لم نحطمها الآن فستحطمها الأجيال القادمة . فلنكن شجعان ونريحهم نحن منها» (يوسف السباعى) . ومثل «هل من خرق وحماقة ، بل هل من جنون أفظع من قضاء زهرة العمر فى سبيل تعلم لا شىء . . . فى سبيل حذق حماقة . ويزيد الجنون فظاعة أن هذا الإعراب الأخرق ، هذا الخراب الفكرى والنفسى ، ليس إلا ظاهرة متأخرة عن العربية الأولى» (الجنيدى خليفة) .

لقد كان الأولى بهؤلاء الذين طالبوا بإلغاء قواعد النحو ، أو وصفوها بالعبثية وعدوها من الترهات - لقد كان الأولى بهم أن ينادوا بتبسيط قواعد النحو وتيسيرها للشادين والمتعلمين ، وحذف الأبواب والمسائل غير العملية منه ؛ وهو ما يتجه إليه الدرس الحديث الآن . وإذا كان المهاجمون يضيقون بالإعراب فى الفصحى ويستعدون الحكام عليه : «أرفع إلى أولى الأمر من جميع المسئولين العرب الدعوة إلى العمل لإعفاء مواطنيهم من ذلك العبث الذى لا طائل تحته ، حتى يتاح تسليط طاقتهم على ما ينفع ويفيد» ، فإننى أرى هذا الإعراب خيرا لا شرا ، ونعمة لا نقمة . ذلك أن الضبط الإعرابى يوضح العلاقات بين كلمات الجملة ، ويحدد للسامع وظيفة كل كلمة ، وهو فى الوقت نفسه يعطى الكاتب حرية تحريك الكلمات من أماكنها ، تقديما وتأخيرا ، لأسباب بلاغية أو أسلوبية ، دون ما خوف من غموض أو إبهام .

نعم إن النحو العربى بوضعه الحالى ، وبالصورة التى يُدْرس ويُدَرس بها ، قد أثبت فشله الذريع ، على نحو أسلمنا إلى كارثة قومية ، نكتفى بالشكوى منها دون أن نتقدم فى علاجها خطوة واحدة . ولكن الحل لا يكمن فى إلغاء النحو والتخلص من قيوده ، وإنما فى البحث عن وسائل أخرى للاستفادة منه ، والاستعانة بمعطيات علم اللغة الحديث فى تطويره كما سنتحدث فيما بعد تحت عنوان : اللغة الموضوع .

٧ - اللغة العربية ومشكلات الكلمة المكتوبة :

مع انتشار الكلمة المطبوعة وكثرة الصحف والمجلات ، ومع حلول العين محل الأذن فى تعلم اللغة واكتسابها ، حدثت الكارثة التى تعانى منها اللغة العربية الآن . وسبب الكارثة فى انتشار الكلمة المطبوعة أن طريقة الكتابة العربية معيبة ، لاكتفائها بتمثيل السواكن دون الحركات وهذا ما يجعل القارىء الذى يتلقى الكلمة لأول مرة عن طريق العين يجتهد فى كيفية نطقها ، وقد يصيب فى اجتهاده وقد يخطىء . وقد خلق هذا الاجتهاد فوضى واضطراباً لا مثيل لهما فى أى لغة أخرى . فهذا بيان تصدره دولة عربية تستنكر فيه حدثاً معيناً وتقول فيه « إنه نذير بِشَرٍّ مستطير » فيخطىء قارىء البيان فى قراءته ويقول : « إنه نذير بشرٌ مستطير » غير متنبه إلى التناقض الذى وقع فيه . وفى رأيى أن نصف أخطاء المتكلمين باللغة الفصيحة - على الأقل - يمس بنية الكلمة وضبط حروفها الداخلية وليس حروف إعرابها . وبهذا فإن النحو لا يحل هذه المشكلة ولا يقدر على معالجتها . والحل الوحيد هو فى اكتساب الكلمة منذ البداية بنطقها الصحيح لا بنطقها المحرف . وكيف يتم ذلك ووسيلة الاكتساب الأساسية عند الصغار هى العين ؟ .

وهناك عيب آخر فى الاعتماد على الكلمة المكتوبة حتى لو كانت مألوفة ، وهو احتمالات نطقها الكثيرة التى لا تتحدد فى صورة واحدة إلا بعد فهم السياق والانتهاء من قراءة الجملة . فكلمة مثل « أكرم » هل تكون فى الجملة المعينة : أَكْرَمَ أو أُكْرِمَ أو أُكْرِمُ أو أُكْرِمُ أو أَكْرَمُ أو أَكْرَمُ أو أَكْرِمْ . . . ؟ ولكمة مثل «ملك » أتكون : مُلْك أو مُلْك أو مِلْك أو مَلِكٌ أو مَلَكٌ أو مَلَكَ أو مَلَّكَ أو مَلَّكَ أو مُلِّكَ .

أما كيف نعالج مشكلات الكتابة العربية ، والكلمة المطبوعة بخاصة ، فهو ما سنتحدث عنه تحت عنوان « اللغة الموضوع » .

وننتهى من هذا العرض السريع إلى نتيجة مؤسفة ، هى أن اللغة العربية الفصيحة تعانى من أقصى درجات التخلف من حيث هى أداة اتصال وتفكير ، وأن ردها إلى مستوى الحداثة يحتاج إلى تخطيط وتنفيذ تتعاون فيهما كل أجهزة الدولة المعنية ، وهو ما سنتحدث عنه تحت العنوان التالى :

اللغة الموضوع :

من اللافت للنظر حقاً أن تتقدم الدراسات اللغوية العربية فى العصر الحديث ، وأن تكثر الأبحاث التى تتخذ من اللغة العربية موضوعاً للدراسة ، وأن تؤلف الكتب التى تقدم للقارىء العربى أحدث النظريات اللغوية ، وطرق التحليل المختلفة المتبعة فى تحليل اللغات ، ثم لا نجد من بين هذا الركام المطبوع خطاً واضحاً يتجه إلى تعصير اللغة العربية الأداة ، ويطبق أحدث نظريات علم اللغة وطرق تعليم اللغات عليها .

ولأجل توضيح هذه النقطة ربما كان من الأفضل أن نعالج الموضوع تحت عنوانين مستقلين هما : علم اللغة للعلم ، وعلم اللغة للمنفعة .

أولا : علم اللغة للعلم :

هناك إنجازات كثيرة فى هذا الاتجاه تدخل به دائرة الحداثة ، وتضعه فى مصاف الإنجازات العالمية بالنسبة للغات الأخرى . ولا يهمنى هنا أن أسجل أهم الإنجازات فى هذا المجال ، أو أعدد أسماء اللغويين فى عالمنا العربى ؛ إذ يكفينى أن أحيل إلى

كتابين اثنين يكشفان عن مدى ما وصل إليه هذا المجال من حداثة ، وهما :

١ - Bibliography of Arabic Linguistics للدكتور محمد حسن باكلاّ .

٢ - "الجهود اللغوية خلال القرن الرابع عشر الهجرى"، للدكتور عفيف عبد الرحمن .

ولكن هذا لا يمنعنى من الإشارة إلى أحد الاتجاهات البارزة فى هذا الميدان ، وهو إحصاءات الكمبيوتر التى قام بها الدكتور على حلمى موسى على جذور مفردات اللغة العربية وأخرجها فى أربعة أجزاء . وقد تناولت هذه الإحصاءات الجذور الثلاثية والرباعية والخماسية فى معاجم الصحاح واللسان وتاج العروس ، وقدمت لنا جداول كثيرة وإحصاءات متعددة لكل نوع . كما أن هناك إحصاءات أخرى له أجراها على ألفاظ القرآن الكريم ، محللاً أنواعها ، ومبيناً العلاقة بين الحروف والحركات .

وليس هنا مجال الحديث عن قيمة هذه الإحصاءات وأهميتها اللغوية .

ثانياً : علم اللغة للمنفعة :

إذا كان اللغويون العرب المعاصرون قد خطوا بعلم اللغة النظرى ، أو علم اللغة للعلم ، خطوات كبيرة إلى أمام فإن الأمر على العكس من ذلك بالنسبة لعلم اللغة الوظيفى ، أو تطبيق نظريات علم اللغة على اللغة العربية . ولعل هذا هو السر فى وجود الانفصال الكبير بين اللغويين وعامة المثقفين ، وفى العزلة التى يعيشها علماء اللغة عن مجتمعهم .

إن السبيل الوحيد لتفاعل اللغويين مع بيئتهم هو أن يحصروا اهتمامهم فى تلبية رغبات المجتمع ، وفى توجيه نتائجهم بحيث تلبى حاجات الحياة اليومية ، وفى تسليط الضوء على الجانب العلمى للغة ، ودراسته وتحليله وتقنينه ؛ وفى الاستفادة من معطيات علم اللغة الحديث وتوظيفها فى خدمة اللغة العملية ، أو اللغة الأداة ، لتطويعها وتطويرها ، وتقديمها بصورة عصرية إلى جماهيرنا المثقفة ، وإلى طلابنا الذين يتجاوبون مع أعقد المعادلات الرياضية ، وأدق دقائق النظريات العلمية ، ولا يتجاوبون مع دروس اللغة العربية التى تنفر المتعلم من لغته بدلا من أن تحببه فيها ، وتبعده عنها عوضاً عن تقريبه منها .

إن التحدى الكبير الذى يواجه أمتنا العربية الآن ، ويواجه اللغويين من باب أولى ويجب أن تتضافر الجهود لمواجهته ، هو : كيف يمكن إعادة اللغة العربية الأداة إلى سابق مجدها ؟ وكيف يتيسر تقديمها لجمهور المتعلمين فى ثوب عصرى وبصورة محببة ؟ وكيف تتحول إلى تراث مشترك وملك مشاع لأبناء الأمة العربية من المحيط إلى الخليج ؟

ولن يتحقق ذلك إلا إذا استطعنا :

١ - أن نعممها على ألسنة المثقفين حتى تصبح لغتهم معياراً للصواب اللغوى وتضيق الفجوة بين لغة الكلام الجاد ولغة الكتابة .

٢ - أن نسمعها صحيحة سليمة على ألسنة الخطباء والمذيعين .

٣ - أن يتحدث بها حكامنا وولاة أمورنا ويستخدموها حين يواجهون الجماهير .

٤ - أن تصبح هى الأداة الوحيدة المستعملة فى أماكن الدرس وقاعات المحاضرات .

٥ - أن تكون أداة طيّعة مرنة فى يد مستخدميها من الأدباء والكتاب .

فأين الطريق إلى تحقيق هذه الأهداف ؟ وما السبيل إلى الوصول إليها ؟

لابد **أولاً** من كسر الحاجز النفسى الذى يفصل بين اللغة العربية السليمة وعامة المثقفين ، وأن يُزَال الوهم الذى يتوهمه الكثيرون منهم أن اللغة الفصيحة تخصُّص موقوفٌ على أهله ، وأنها ليست بضاعتهم ، ولابد - **ثانياً** - من تذويب الجليد وإزالة الفجوة أو الجفوة بين من يسمون بأساتذة علم اللغة الحديث وأساتذة النحو التقليدى ، وخلق مجال للتعاون بين الطرفين فى صالح اللغة العربية وتطويرر ساليب تعليمها . ولابد - **ثالثاً** - من التجاوب مع متطلبات العصر ومقتضياته التى تنشد السرعة وتميل إلى التيسير والتسهيل فى كل شىء ، وذلك بالبحث عن طرق جديدة وشكل جديد تقدم فيه اللغة العربية العملية . ولابد - **رابعاً** - من استخدام كل الوسائل التقنية والإمكانات العلمية والعملية المتاحة لتدريس اللغات الوطنية . ولن يفيدنا فى شىء أن نشيد بأمجاد اللغة العربية فى ماضيها ، أو أن نفتخر باشتمالها على ملايين الألفاظ ، أو أن نندب حظها مع شاعرنا الغيور حافظ إبراهيم ، أو أن نعقد مقارنة بين جيلنا والجيل الحالى من المتعلمين ، أو أن نؤلف الكتب تلو الكتب لتصحيح الأخطاء الشائعة أو الأساليب المنحرفة عما نسميه بالصواب اللغوى ، أو أن تخرج المطابع كل يوم عشرات الأبحاث والكتب فى تبسيط النحو أو تيسيره أو تصفيته أو تهذيبه ، ما دام كل هذا يسير بجهود فردية ، ويتحرك فى غيبة الخطة الشاملة والإطار العام ، ويغفل أو يتغافل عن الوسائل الحديثة التى تتخذها الشعوب الأخرى لتعليم لغاتها الوطنية ونشرها .

إن الطريقة الوحيدة لدخول اللغة العربية عصر الحداثة ، ووقوفها على عتبات القرن الحادى والعشرين ، هى قيام المسئولين عنها بثورة فنية ، تخرج على كل القيم والأساليب المتبعة فى تعليمها وتعلمها ، بعد أن ثبت فشلها الذريع ، وانتهت بنا

إلى الحال المزرية التى صرنا إليها ، وأن ينتقلوا من النظرة العاطفية إليها ، إلى النظرة الواقعية الفاحصة الواعية .

ولن تضار لغتنا بهذه المحاولة فى شىء ، حتى لو كنا متشائمين أو متشككين فى جدوى أى محاولة جديدة . فلن يكون حال اللغة العربية باستخدام هذه الوسائل بأسوأ مما هى عليه الآن . ومنعاً لأى فوضى أو تضارب فى الوسائل التى سيصار إليها ، فإننى أقترح إنشاء مركز للغويات التطبيقية ، يتولى دون غيره مهمة التطوير والتجديد .

الحاجة إلى مركز للغويات التطبيقية :

فى غياب التخطيط والتنسيق وتوزيع الأدوار يضيع كل شىء ؛ وهذا هو حال اللغة العربية الآن . أعمال فردية تتم باجتهادات شخصية ؛ وأساليب مريبة تحركها نوازع خفية ، تتخذ ذريعة للهجوم على اللغة العربية والنيل منها ، تارة باسم التقدمية ، وتارة باسم الدعوة إلى التيسير والتطوير ؛ وجهود مبددة مبعثرة تنقصها الأسس العلمية والمبادىء التربوية ، تملأ الدنيا ضجيجاً وعجيجاً دون أن تقدم شيئاً ذا بال ؛ وصراع بين قديم وجديد ، وبين أنصار الحداثة ودعاة العراقة ، ينتهى إلى لاشىء ، أو ينهى معه كل شىء ؛ وفرار من اقتحام المجهول ، وانغلاق فكرى ينشر ضبابه من حولنا ، ويشكك فى أى تعاون لغوى مع هيئة أجنبية أو مركز حث أوربى أو أمريكى ؛ وانكباب على التراث حفظاً واجتراراً دون الاستفادة منه أو اتخاذه منطلقاً لآفاق جديدة مفيدة .

ولن يخرج اللغة العربية من محنتها المعاصرة ، أو يعيد إليها حيويتها ونشاطها ، ويرد لها هيبتها ومكانتها ، إلا مركز حديث للدراسات اللغوية التطبيقية أو الوظيفية ، يتفرغ لهذه المهمة وينكب عليها ، دراسة وبحثاً وتمحيصاً .

وفى تصور سريع لأعمال هذا المركز ومواصفاته أضع النقاط الآتية :

أولاً : يجب أن يضم المركز خبراء فى المجالات الآتية : التخطيط اللغوى - طرق تدريس اللغات الوطنية - علم اللغة التطبيقى - علم اللغة النفسى والاجتماعى - علم اللغة التقابلى - علم الأسلوب - تصميم البرامج والمقررات الملائمة - وضع المقاييس والاختبارات اللغوية المقننة المتدرجة - الوسائل التعليمية .

ثانياً : يجب أن يلحق بالمركز عدد من المستشارين فى شتى فروع المعرفة ، للاستعانة بهم فى إعداد المعاجم ، وتجهيز النصوص الملائمة لتعليم اللغة العربية لأغراض خاصة .

ثالثاً : يجب أن يضم المركز مجموعة عمل متفاهمة ومتعاونة تشمل لغويين محدثين وتقليديين .

رابعاً : يجب أن يزود المركز بمعمل لغوى ومختبر تعليمى يضم أحدث الأجهزة العلمية والتعليمية ، بما فيها أجهزة الكمبيوتر (كثير من هذه المختبرات والمعامل والأجهزة متوافر فى مصر ، ولكنها موزعة بين أماكن كثيرة) .

خامساً : يجب إيجاد تنسيق بين هذا المركز ومراكز البحث اللغوى الأخرى ، وبخاصة :

١ - مجمع اللغة العربية ، الذى ستناط به أعمال أكاديمية محددة ، تشمل :

(أ) إعداد المصطلحات العلمية ، وملاحقة ما تقذف به إلينا الحضارة العلمية كل يوم من مصطلحات يتراوح عددها بين خمسين ومائة مصطلح جديد - كما ورد فى أحد تقارير منظمة اليونسكو .

(ب) متابعة الألفاظ والتعبيرات الشائعة وتأصيلها .

(جـ) تصنيف المعاجم التخصصية .

(د) تزويد المعجم العربى تزويداً شبه يومى بما يجد من ألفاظ الحضارة ولغة الحياة .

كما سيقوم المجمع بالتنسيق بين جهوده وجهود المجامع اللغوية الأخرى ، مثل مجامع دمشق وبغداد والأردن ، ومكتب تنسيق التعريب بالرباط .

٢ - الكليات التى تهتم بدراسة اللغة العربية وتدريسها لتوجيه الرسائل التى يقدمها طلاب الدراسات العليا إلى الدراسات اللغوية الوظيفية والتطبيقية ضمن خطة مرسومة .

سادساً : يجب أن يلحق بالمركز مدارس تجريبية تغطى مراحل التعليم المختلفة ، بما فيها مرحلة الروضة .

سابعاً : يجب أن يكون للمركز مجلة تهتم بمشكلات تدريس اللغة العربية ، وتتابع أحدث ما توصل إليه العلماء من مناهج فى تدريس اللغات القومية والأجنبية .

أما المهام التى سيقوم بها هذا المركز فكثيرة ، من بينها :

أولاً : تخطيط الإمكانات المتاحة لتطوير اللغة وجعلها صالحة لتلبية متطلبات الحياة فى شتى المجالات التعبيرية ، الجمالية منها والعلمية ، ورسم خطة للأهداف المراد الوصول إليها والوسائل الكفيلة بتحقيقها .

ثانياً : تكوين هيئة مصغرة « لتقويم البرامج » ومتابعتها على الدوام ، والنظر فى المتغيرات المعينة على النجاح أو المعوقة له .

كما يهدف التقييم المستمر إلى زيادة احتمالات فرص النجاح للخطط الموضوعة . ويناط بهذه الهيئة كذلك مراجعة دراسات التقويم السابقة ، إذا كان هناك شىء من ذلك ، ومقارنة الأهداف المسبقة للخطة بما يتم إنجازه أولاً فأولاً ، ووضع معايير محددة للحكم بالنجاح أو الفشل .

ثالثاً : القيام بمسح لغوى لتحديد كلمات الرصيد اللغوى الملائمة لكل مرحلة من مراحل النموّ اللغوى ، بدءا بطفل ما قبل المدرسة .

وإذا كانت قد تمت فى السابق بعض أعمال من هذا القبيل فإنها لم تكن ناجعة ولا ناجحة ، لجملة عوامل ؛ أهمها بطء الحركة على نحو يجعل الاستفادة من هذه القوائم عديمة القيمة ؛ فالفترة التى يستغرقها جمع المادة وتصنيفها وإعدادها للاستعمال تطول وتمتد إلى درجة تجعل أى قائمة تصدر متخلفة عن الواقع اللغوى .

رابعاً : إعداد دراسات تقابلية بين اللغة الفصحى واللهجات العربية ، واستخدام نتائج هذه الدراسات فى تقويم الانحرافات اللغوية .

خامساً : برمجة دروس اللغة العربية ، وتقديم مشكلاتها فى جرعات صغيرة ، وبنسب ملائمة .

سادساً : تقديم مقررات متدرجة لتنمية المهارات اللغوية ، تأخذ فى الاعتبار ثلاثة أنواع من المتعلمين ، تضع لكل منهم نوعاً ملائماً من المقررات ، وهم : المواطنون فى سن التعليم -الكبار- غير العرب .

سابعاً : تصميم مقررات لتعليم اللغة العربية لغرض خاص (للتجاريين والمحاسبين والاقتصاديين - للمحامين ورجال القانون - للدبلوماسيين - لرجال الأعمال - للمؤرخين والجغرافيين . . .) .

ثامناً : وضع مقاييس واختبارات لغوية مقننة ، بالتدرج والتنوع ، لقياس التحصيل اللغوى والمهارات اللغوية .

تاسعاً : إعداد نصوص نموذجية للتسجيل فى معمل اللغات من أجل الاستفادة بها فى تدريب الطلاب على السماع والتذوق وتحسين النطق والأداء .

عاشراً : وضع الأسس لتأليف عدد من المعاجم التى تحتاجها اللغة العربية مثل : المعجم السياقى - المعجم الطلابى - معجم اللغة العربية الفصيحة المعاصرة .

حادى عشر : متابعة اللغة المستخدمة فى جميع أجهزة الإعلام وتفصيحها أو تصحيحها ، لما للغة الإعلام من قوة تأثيرية على الجماهير ؛ وكذلك البحث عن مقابلات عربية للألفاظ الأجنبية الشائعة ، أو التصرف فى بنيتها من أجل تعريبها .

ثانى عشر : وضع الحلول لمشكلة الحرف العربى وطريقة الهجاء والكتابة .

ثالث عشر : تطوير نظام الطباعة العربى بما يسمح بإدخال الشكل دون صعوبات اقتصادية أو فنية .

رابع عشر : تركيز البحث على القواعد النحوية العملية ، وإعادة وصف الجملة العربية وتحليلها ، بما يساعد على الاستخدام العملى لهذه القواعد ، دون مساس بالهيكل اللغوى ؛ فأى تعديل ينبغى أن يمس قواعد اللغة لا اللغة نفسها .

خامس عشر : ربط دروس اللغة العربية جميعها بالحياة ، وبموضوعات تتلاءم مع النمو العقلى والفكرى لمتعلمها . وبذا يرتبط نمو المتعلم اللغوى بأدوار نموه المختلفة من ناحية ، وباحتياجاته ليتفاعل مع بيئته من ناحية أخرى . ولعل من الموضوعات الصالحة لذلك (وهى مأخوذة من برامج التعليم فى بعض البلاد الأوربية) : المحادثات - العروض والتمارين المسرحية - ارتجال التمثيليات السهلة - الاستجوابات - دراسة النصوص المختلفة - التعبير عن المشاعر والأحاسيس - النقد - كيفية استعمال المعاجم - كيفية استعمال دوائر المعارف - كيفية استعمال الدوريات - قراءة الصحف والمجلات - قراءة النصوص لخيرة الكتاب وبخاصة المعاصرين - إنشاءات فى الوصف والقصة والقصيدة وكتابة الرسائل .

وبهذا يمكن لدروس اللغة العربية أن تجمع إلى جانب غايتها التعليمية غاية أخرى هى نمو الفكر ، وانفتاحه على آفاق المستقبل ، وعوالم اليوم والغد .

لقد أردنا بخططنا الحالية فى دروس اللغة العربية أن نحافظ على التراث ففشلنا ، وحملنا المتعلم ما لايطيق بإصرارنا على شده . إلى تراث خمسة عشر قرناً ، فناء من ثقل الحمل وهرب منا . كان هدفنا الاحتفاظ بالقديم فأضعناه ، ولم نقدم البديل فضاع منا الحديث كذلك ، وآل أمرنا إلى هذه الفوضى التى لا مثيل لها فى كل اللغات .

وربما كان مفيداً - قبل أن أختم كلامى - أن أقدم بعض الاقتراحات ، أو أعطى إشارات سريعة إلى بعض الجوانب العملية التى تنتظر هذا المركز .

أولاً : مشكلات الطباعة والكتابة :

ما يهمنا من هذه القضية هو تطويع المطبعة العربية لقبول رموز الحركات وإدخالها فى صلب الطباعة . فبعد أن احتلت الكلمة المطبوعة مكانتها بين وسائل الثقافة ، ونافست العين الأذن فى اكتساب المعارف أصبح من الضرورى أن تأخذ « الحركات » مكانتها المناسبة فى الحرف العربى ، وألا تظهر كأنها شىء ثانوى أو جزء تافه من شكل الكلمة . وإذا كانت المشكلة قد طرقت

أكثر من مرة من قبل ، وقدمت لحلها الاقتراحات الكثيرة التى انتهت إلى لا شىء (مثل اقتراح عبد العزيز فهمى - واقتراح محمود تيمور - واقتراح نصرى خطار) ، فإن أنجح الاقتراحات وأنجعها فى نظرى ذلك الذى تقدم به الأستاذ أحمد الأخضر غزال من المغرب ، والذى يقلل أشكال الحروف المستخدمة فى الطباعة ، دون أن يبعد باقتراحه عن الرسم المألوف . ولم تعد هناك الآن صعوبات اقتصادية أو تقنية فى تنفيذ اقتراحنا بالتزام الكل فى المطبعة . وستتمثل العوبة الوحيدة فى الحاجة إلى عدد ضخم من المصححين اللغويين لضبط النصوص المطبوعة . ولكن سيكون هذا لفترة زمنية محدودة ، يستقيم بعدها اللسان ، ويصبح الضبط سهلاً بالنسبة للشخص العادى .

أما اقتراح الأستاذ الأخضر غزال فقد سماه : « الطريقة العربية المعيارية المشكولة » - ونشره معهد الدراسات والأبحاث للتعريب فى طبعته الثانية عام ١٩٧٩ ، وأهم مميزاته (كما جاء فى كثير من التقارير والتوصيات الرسمية) :

١ - أنه خفض من التكاليف الطباعية ، وهيأ السبيل أمام إمكانية شكل النص شكلاً كاملاً .

٢ - أنه كيّف الكتابة العربية مع التكنولوجيا العصرية .

٣ - أنه ممكن التنفيذ على الآلات الكاتبة كذلك .

٤ - أنه يسهل الترجمة الآلية ، وخزن المعلومات وتنسيقها واسترجاعها .

وإذا كان التزام الشكل فى كل مطبوع سيشكل صعوبة مرحلية فلا أقل من التزام الشكل الكامل فى جميع الكتب المدرسية وكتب الصغار ومجلاتهم ، مع استخدام الشكل فى سائر المطبوعات مع الكلمات الغامضة ، أو التى يكثر الخطأ فيها .

وفى رأيى أن قبول طريقة الشكل الحالية - حيث توضع الحركات فوق الأحرف أو تحتها - إنما هو قبول مؤقت حتى نصل إلى بديل يضع الحركات فى صلب الكلمة على نفس مستوى السطر مع الحروف الساكنة ، حتى نوفر من الجهد البصرى والعقلى للقارىء الذى ستصعد عينه - مع الشكل - وتهبط عدة مرات قد تصل إلى ست أو سبع فى الكلمة الواحدة .

وينبغى ألا نتخوف من أى تعديل ندخله على طريقة الضبط بالشكل ؛ فقد مرت الحروف العربية بصور من التعديلات والتحسينات فى تاريخها الطويل ، حتى أخذت صورتها الحالية . وبصفة مرحلية أقترح إلغاء رمز الكسرة نهائياً (لأنها الحركة الوحيدة التحتية) ويكون عدم ضبط الحرف مشيراً إلى كسره .

وهناك جملة من الاقتراحات أقدمها على سبيل المثال لإصلاح الهجاء العربى :

١ - ضرورة وضع رمز للهاء الأخيرة يختلف عن رمز التاء المربوطة حتى لا يقع الخلط بين الصوتين وكثيراً ما يقع . ولعل من الممكن فى هذا المقام أن نبقى رمز التاء المربوطة كما هو ، ونستخدم للهاء الأخيرة رمز الهاء المتوسطة .

٢ - أن نضع رمزاً للهمزة يخلف رمز الألف حتى نتخلص من مشكلة التخفف من الهمزات فى أول الكلمة ونقضى على التداخل بين همزتى الوصل والقطع .

٣ - أن تكتب الهمزة بشكل واحد فى جميع حالاتها ولتكن على ألف . وقد كان السبب فى تنويع كتابتها قديماً الدلالة على صوت العلة الذى يمكن ردها إليه . فبئر يمكن رد همزتها إلى الياء وبأس إلى الألف . . . وهكذا . أما الآن فمع التزام الهمزة فى اللغة الفصيحة لا معنى لتعديد أشكال كتابتها .

٤ - أن تكتب الألف المقصورة ألفاً دائماً بغض النظر عن أصلها الواوى أو اليائى وبغض النظر عن كونها ثالثة أو غير ثالثة . وإذا كنا نفتش دائماً عن فتوى فى كتب القدماء لذلك فالفتوى موجودة فى كتاب « المقصور والممدود » لابن ولاد .

٥ - أن نرد الكلمات التى تشذ إملائياً إلى كتابتها الصوتية . فنكتب هذا وهؤلاء والرحمن والسموات وأولئك كما تنطق . ونكتب « يسمعوا » بدون ألف منعاً للخطأ فى كتابة كلمات مثل « مهندسو » و « ندعو » . بدون هذا سيظل كثير من مثقفينا ينطقون كلمة « ابن » : « بِنْ » لأنهم يشاهدونها كذلك بين علمين ، وسيظلون ينطقون « مائة » : « ماءَه » لأنهم لا يسقطون الألف . ومن الغريب أن يتخذ مجمع اللغة العربية قراراً بصحة كتابة « مئة » بدون ألف ثم نصر على كتابتها بالألف لنخطىء فى نطقها .

ثانياً : مشكلة الحصول على اللفظ العربى بسهولة :

على الرغم من كثرة ما ألف فى اللغة العربية من معاجم ، وعلى الرغم من ضخامة الكثير منها ، فهناك نقص واضح فى معاجمنا هو أنها لم تجمع مفردات اللغة العربية كلها ، بل أهملت لغة العلوم والتاريخ والجغرافيا والاجتماع وغيرها من الآداب النثرية . قد كان هذا هو السبب الأساسى فى تفكير العالم الألمانى « فيشر » فى وضع معجم تاريخى للغة العربية لم يستطع - مع الأسف - إنجازه لوفاته .

والآن ، وبعد أن تيسرت طرق البحث ، واستطاع جهاز الكمبيوتر أن يوفر الجهد البشرى الضخم ، وأن يقدم أيسر السبل لاسترجاع المعلومات ، فإن أهم ما يجب على اللغويين العرب فعله هو أن يقوموا بتخزين كل التراث اللغوى العربى وتصنيفه بطرق مختلفة ، إما بحسب النطق أو الكتابة أو الوزن ،

أو بحسب المجال الدلالى الذى تنتمى إليه . ويجب الاستعانة فى النوع الأخير بمعاجم المفاهيم الموجودة فى اللغات الأخرى ، وبالمفاهيم الإنسانية التى يمكن جردها من خلال الألفاظ التى تشتمل عليها المعاجم الفرنسية والإنجليزية الحديثة .

وقد تمت عملياً جهود فى هذا السبيل يجب التنسيق مع الهيئات التى قامت بها . ومن هذه الجهود :

١ - استخدام الكمبيوتر فى خزن المصطلحات والكلمات والمعلومات فى عدة مراكز عالمية ، استطاعت من خلال ذلك أن تنشىء ما يسمى بنك المصطلحات ، وبنك الكلمات ، وبنك المعلومات .

٢ - قام مدير معهد الدراسات والأبحاث للتعريب (بالمغرب) الأستاذ الأخضر غزال بتصميم طريقة لإدخال المصطلحات الفرنسية والإنجليزية ، وتخزين هذه المصطلحات فى الكمبيوتر ، واضطر أن يغير قليلاً فى صورة الحرف العربى ليسهل التخزين .

٣ - استطاع مكتب تنسيق التعريب فى الرباط أنيقدم طريقة جديدة لتخزين المصطلحات ، بوصفه مكتباً متخصصاً ، يتلقى المصطلحات العلمية والتقنية ، ويقوم بالتنسيق بينها . وقد ساعدته إحدى الشركات الألمانية فى وضع هذه الطريقة واستخدامها . ويأمل مكتب التنسيق أن يقوم الكمبيوتر بعد تغذيته بالمفردات العربية - أن يقوم بتصنيفها هجائياً وموضوعياً ، ثم يقوم بمقابلة هذه الكلمات بما يلائمها فى اللغات الأخرى ، ثم يقوم بترتيب هذه المصطلحات عدة مرات بحسب اللغة المراد البدء بها .

ثالثاً : اللغة العربية والأجهزة الحديثة :

لايهمنا فى هذا المقام الحديث عن المعامل اللغوية التى تقوم بتسجيل الأصوات وتحليلها لأغراض أكاديمية ، كما لايهمنا الحديث عن المختبرات اللغوية التعليمية ، فقد صارت هذه معروفة للجميع ، وتنافست الشركات فى تصنيع كثير منها ، وتزويدها بمختلف الوسائل السمعية والبصرية .

ولكن الذى يهمنا هو استخدام الأجهزة فى تخزين المعلومات وتصنيفها ، والاستفادة من ذلك فى الأغراض التعليمية .

وهناك محاولات كثيرة قد تمت فى هذا الخصوص أو فى سبيل التمام ، ولكن مايزال أمامنا أن نعمل الكثير فى خدمة اللغة العربية الوظيفية .

وربما كان مفيداً هنا أن أشير إلى بعض هذه المحاولات (وكلها - مع الأسف - تم خارج الوطن العربى ، وبغرض تسهيل تعليم اللغة العربية للأجانب) .

١ - محاولة جامعة هارفارد تخزين قواعد اللغة العربية فى ذاكرة الكمبيوتر ، واستخدام الكمبيوتر للمساعدة فى تدريب الطلبة على تعلم الصيغ الصحيحة للأسماء والأفعال .

٢ - محاولة الدكتورة فيكتورين عبود من جامعة تكساس استخدام الكمبيوتر فى تعليم اللغة العربية قراءة وكتابة ونحوا .

٣ - محاولة جامعة متشجان (دائرة دراسات الشرق الأدنى بها) القيام بدراسة إحصائية - باستعمال الكمبيوتر - للتراكيب النحوية المستعملة فى الكتابات الأدبية النثرية بعد الحرب العالمية الثانية . وقد بدأت هذه المحاولة فى السبعينات . وهدف المشروع هو دقة الحصول على التراكيب النحوية الشائعة الاستعمال فى الكتابات العربية النثرية الفصيحة ، وتحليلها تحليلاً علمياً ، أساسه اللغة الحية كما هى مستعملة فى الكتب . وإلى جانب تحقيق هذا الهدف فسوف يوفر البرنامج المتبع الفرص أمام الدارسين للقيام بمحاولات وظيفية أخرى مثل :

١ - الدراسات الصرفية بأنواعها .

٢ - معرفة المفردات الأكثر شيوعاً فى اللغة العربية المعاصرة .

٣ - معرفة مدى استعمال المفردات والتراكيب الأجنبية فى العربية المعاصرة .

٤ - دراسة تقابلية نحوية بين اللغة العربية القديمة واللغة العربية المستعملة اليوم ، لمعرفة ما قد يكون دخل الجملة العربية من تطورات

رابعاً : إعادة النظر فى النحو العربى .

من أهم واجبات المركز اللغوى التطبيقى إعادة النظر فى قواعد النحو العربى وطرق تدريسها بما لا يمس هيكل اللغة . وهناك طرق كثيرة مطروحة للتجربة والبحث ، منها :

١ - طريقة الدكتور ولسن بشاى التى عرضها عام ١٩٧٤ على اللغويين فى مصر وقدمها لندوة مشكلات اللغة العربية التى عقدت بالكويت عام ١٩٧٩ . وهى طريقة تعتمد على تحديد المبانى والوظائف النحوية ، ثم حصر التركيبات المختلفة للجمل العربية وتحديدها بطريقة وصفية بحيث يمكن لأى عقل إلكترونى تخزينها وإخراجها ، كما يمكن لأى فرد متوسط الذكاء أن يتفهمها ويستعملها دون صعوبة .

٢ - طريقة تعليم التراكيب اللغوية من خلال النماذج لا القواعد . وتستوجب هذه الطريقة أن يعدّ الكتاب المدرسى النماذج التركيبية وورقات العمل لكل درس . وقد تبلغ ورقة العمل الواحدة عشرين صفحة . وتتكون ورقة العمل من نماذج وتدريبات عليها ، ثم مجموعة كبيرة

من الأسئلة متعددة الاختيار ، تغطى جميع أجزاء الموضوع ، ومنها ما يجاب عنه بملء فراغات أو وضع أرقام أو علامات . وسر نجاح هذه الطريقة هو تكرار السماع ونطق النماذج الخاصة للغة ، إلى أن يستوعب المتعلم مفاهيمها عن طريق الامتصاص .

٣ - طريقة تحليل الأخطاء باستخدام المنهج التقابلى ، الذى سيكشف لنا كثيراً من صور الانحرافات اللغوية وصعوبات التعلم . وإذا كان هذا المنهج قد أبدى فاعلية عند تدريس اللغات الأجنبية ، حيث ساعد على التنبؤ بالصعوبات التى يواجهها الدارس فى تعلم اللغة الثانية ، فإنه سيفيد كذلك فى تدريس اللغة العربية الفصيحة ، حيث سيؤدى إلى التنبؤ بالصعوبات التى يواجهها الدارس تحت تأثير لهجته المحلية . وهناك طريقتان لاستخدام المنهج التقابلى هما :

(أ) التحليل التقابلى اللاحق .

(ب) التحليل التقابلى المسبق .

ولكل مميزاته والاعتراضات عليه ، ولا مانع من تبنى منهج يجمع بينهما .

كما أن هناك حاجة إلى إعادة النظر فى كيفية عرض القواعد النحوية بما لا يمس هيكل اللغة ، وذلك بأن نراعى ما يأتى :

(أ) فى حالة وجود تفريعات أو أحكام جزئية تخرج على القاعدة الأساسية ، ينبغى التخلص من هذه التفريعات كلما أمكن ذلك ، وإخضاع التفريعات للقاعدة العامة . فباب المستثنى - على سبيل المثال - يثقل بتفريعات على النحو التالى :

١ - المستثنى بإلا يجب نصبه إذا كان الاستثناء تاماً موجباً .

٢ - إذا كان المستثنى منه موجوداً والاستثناء مسبوق بنفى أو شبهه ، يجوز النصب ويجوز الإتباع إذا كان الاستثناء متصلاً .

٣ - إذا كان المستثنى منه موجوداً والاستثناء مسبوق بنفى أو شبهه يجب النصب إذا كان الاستثناء منقطعاً .

٤ - إذا كان المستثنى منه موجوداً والاستثناء مسبوق بنفى أو شبهه ، وتقدم المستثنى على المستثنى منه ، فالأكثر النصب ، ويجوز الاتباع على قلة .

٥ - إذا كان الاستثناء مفرغاً يتبع المستثنى ما قبل إلاّ فى الإعراب .

٦ - المستثنى بعَدَا وخَلاَ وحاشا يجب نصبه إذا سبقت الأداة « ما » وإلا يجوز نصبه وجره : النصب على فعلية الأداة ، والجر على أنها حرف جر .

٧ - المستثنى بغيروسوى مجرور دائماً .

فماذا لو اختصرنا القاعدة فيما يأتى :

(١) المستثنى بإلا إذا كان مفرغاً يتبع العوامل .

(٢) ماعدا ذلك من صور المستثنى بإلا ، وكذلك المستثنى بخلا وعدا ، يستحق النصب .

(٣) المستثنى بغير وسِوى مجرور دائماً .

(ب) فى حالة تعدد القيود أو الشروط على القاعدة ينبغى التخفف منها بقدر الإمكان . ومن أمثلة ذلك ما فعله مجمع اللغة العربية فى القاهرة فى شروط صوغ أفعل التفضيل وفعل التعجب التى بلغت سبعة شروط . فقد تخفف المجمع من خمسة منها فأسقطها وبقى شرطان اقترح بعض الأعضاء إسقاطها كذلك . وبذلك يتحرر أفعل التفضيل من شروطه المربكة ويسهل على المتكلمين صوغه واستعماله .

(جـ) محاولة رد كثير من الأبواب المضطربة إلى نوع من القواعد القياسية المطردة . ويصدق هذا على أبواب جمع التكسير ، ومصدر الثلاثى ، وضبط عين الفعل الثلاثى المجرد ، وتغييرات النَّسَب وتمييز المؤنث المجازى من المذكر ، وغير ذلك .

وأكتفى فى هذا المقام بالإشارة إلى ما يمكن عمله بالنسبة للمؤنث المجازى الذى يشكل صعوبة كبيرة على متكلم اللغة العربية ، ويترتب على الخطأ أو الصواب فى معرفته أخطاء تمس تذكير الفعل وتأنيثه - استخدام اسم الإشارة المناسب - استخدام اسم الموصول المناسب - أحكام فى باب العدد - أحكام فى أبواب الخبر والحال والنعت - أحكام فى بعض مسائل التصغير - أحكام فى الصرف وعدمه .

ونستطيع بناء على كثير من شواهد القرآن الكريم والشعر ، وعلى آراء بعض النحاة الأقدمين ، أن نصوغ قاعدة على النحو التالى : « كل ما كان مجازى التأنيث بدونِ علامة يجوز تذكيره ، وعلى هذا ينصح كل من يقابله لفظ بدون علامة تأنيث وليس لمؤنث حقيقى أن يعامله معاملة المذكر » .

وبعد :

فإن قضية اللغة العربية هى قضية الوطن العربى كله ، ولكننا لو انتظرنا حتى يتفق العرب بشأنها فلن نصل إلى شىء .

فهل نأمل من مصر أن تتبنى هذه القضية ، بما لها من قوة تأثيرية وقدرة على التنفيذ ، ومن خلال هيئاتها العلمية ومراكز بحوثها ، وبالاستعانة بإمكاناتها البشرية ، وقدراتها العلمية والتقنية ؟ .

وهل نطمع أن يكون لوزارة الثقافة فى مصر والمجلس الأعلى للثقافة به ، فضل السبق فى تبنى فكرة إنشاء « مركز للدراسات اللغوية التطبيقية » ؟ .

وهل تتحقق نبوءة الثعالبى عن اللغة العربية على أيدى علمائنا المصريين ، وذلك حين قال :

« ولما شرّف الله هذه اللغة وأوحى بها إلى خير خلقه ، قيّض لها حفظة وخزنة من خواصه من خيار الناس وأعيان الفضل وأنجم الأرض ؛ وكلما بدأت معارفهما تتنكر أو عرض لها ما يشبه الفترة ، رد الله تعالى لها الكرّة ، فأهبّ ريحها ، ونفّق سوقها.»

فهل سيكون هبوب ريح هذه اللغة على أيدى جيلنا من اللغويين ؟ وهل سنتعاون جميعاً على حفظها وصونها من الضياع والاندثار ؟ وهل سنعمل بجد وإخلاص على مقاومة ما لحقها من فتور ، وعلى درء خطره ؟

هذا ما نوجوه ونأمله .



الإثنوميثودولوچيا

ملاحظات حول التحليل الاجتماعى للغــة

محمد حافظ دياب

مقـــدمة ثمة تعبير شائع أطلقه كل من كيجان J. Kegan وهافمان E. Havemann على اللغة حين وصفاها بأنها أوضح – ولكنها أعقد – إنجاز بشرى [١] . ومن الملحوظ أن تطور البحث اللغوى المعاصر يوسم بنزعتين مختلفتين ، وإنْ كانتا مع ذلك متداخلتين ، هما التمايز والتكامل .

ويسترعى الانتباه فى هذه الأيام انبثاق كثير من الفروع للمبحث اللغوى ، سواء فى مجال الدراسات اللغوية ، مثل علم اللغة الإثنولوجى Ethnolinguistics وعلم اللغة النفسى Psycholinguistics، أو علم اللغة الاجتماعى Sociolinguistics ، أو عبر الدراسات اللغوية ، مثل الأنثروبولوجيا اللغوية Linguistic Anthropology ، وعلم اجتماع اللغة Sociology of Language ، بل إن الأمر تعدى ذلك إلى مجالات العلوم الطبيعية والرياضية ، وهو ما لاحظه « ديل هايمز » D. Hymes حين نبه إلى أن الأنساق المعرفية الكبرى التى تتصدى لدراسة اللغة ، مثل علم اللغة ، وعلم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ، وعلم النفس ، مقبلة على فترة ستتوزع فيها إلى مباحث فرعية متعددة [٢] .

ويمكن للمرء أن يتبين فى يسر ظهور فروع جديدة ، حتى داخل النسق المعرفى الواحد من هذه الأنساق ، نتيجة اشتمالها موضوعات لم تطرق قبلا فى المبحث اللغوى ، كالاتصال (إثنوجرافيا الاتصال Ethnography of Communication ، واللهجات (علم اللهجات) Dialectology، والكلام (اثنوجرافيا الكلام) Ethnography of Speech، ولغة الحديث اليومى (الاثنوميثودولوجيا) Ethnomethodology، ولغة الجماعات (علم لغة الجماعات الصغرى والكبرى) Micro and Macrolinguistics وغيرها . كذلك يمكن للمرء أن يلمح اشتراك أطر معرفية ومنهجية بين هذه الأنساق المعرفية ، حتى عبر دراسة الموضوع الواحد . فموضوع مثل موضوع الاتصال ، نجده قسيم علم اللغة ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا مجتمعة . وعلم النفس اللغوى يرتبط بمجال العلوم الطبيعية عن طريق علم نفس الحيوان ونظرية النشاط العصبى ؛ ويرتبط بمجال علم الاجتماع عن طريق موضوع التنشئة الاجتماعية Socialization ؛ ويرتبط كذلك بمجال الفلسفة عن طريق نظرية المعرفة .

وقد وصل التفرع فى المبحث اللغوى إلى نوع ملحوظ من الخلط . ففى مقابل علم اللغة الاجتماعى هناك علم اجتماع اللغة ؛ وفى مقابل علم اللغة النفسى هناك علم النفس اللغوى ؛ وفى مقابل علم اللغة الإثنولوجى هناك إثنولوجيا اللغة . وهو خلط وتفرع يكاد يكون مستحيلا عبره تحديد نطاق

المادة المعرفية والمنطلقات المنهجية لكل فرع منها على حدة . ومن ثم أضحى صعبا تعريف التخصص الدقيق بمجرد نعوت وصفية بالغة الاتساع ، كأن يقال - مثلا - هذا باحث لغوى أو باحث سوسيولوجى ؛ فكلاهما أصبح عضوا فى مجال معرفى مشترك ؛ وكلاهما محتاج إلى أن تعرف هويته بما هو أكثر دقة ، كالقول بأن هذا باحث لغة نفسى أو تطبيقى أو اجتماعى ، وذاك باحث سوسيولوجى لغوى .

وعلى الرغم من ذلك ، فمن الملامح اللافتة للنظر فى هذا التمايز أنه يرتبط بالنزعة الأخرى ، نزعة تكامل المعرفة اللغوية . فعلم اللغة يحتاج إلى استبصارات علم الاجتماع ، وعلم النفس ، والأنثروبولوجيا ، وعلم الاتصال . . . الخ . ذلك أن تنوع جوانب المبحث اللغوى المعاصر قد أثار اهتمام الكثيرين من علماء الاجتماع والنفس والتربية والأنثروبولوجيا ، بل علماء الطبيعة والطب والأحياء والرياضيات ، إلى جانب اللغويين ؛ وهو أمر طبيعى ومنطقى ، لما تمثله هذه العلوم من أهمية فى فهم الجوانب المتنوعة للظاهرة اللغوية .

ويتضح أثر هذا التكامل فى إثراء الطرق العامة للتفكير العلمى فى اللغة ، فى الوقت الذى يزيد فيه من ثراء المعرفة اللغوية ذاتها ، كما يشجع كذلك الحاجة الموضوعية للبحث المشترك بين هذه الأنساق المعرفية ؛ وهو ما يعنى القول أن نزعتى التمايز والتكامل تشكلان وجهين لعملة واحدة ، هى تنمية المبحث اللغوى وتحديثه .

وربما يوضح هذا أن الرأى القائل بأن أى فرع من فروع دراسة اللغة ينبغى أن تكون له حدود مؤطرة تماما قد أضحى عتيقا ، وأن التصنيف التقليدى للمبحث اللغوى إلى روافد ألسنية وأخرى نفسية أو اجتماعية أو حضارية يظل فى حاجة مستمرة إلى تعديل .

ومع أنه يبدو أن المزيد من التمايز فى المبحث اللغوى سيؤدى - وقد أدى أحيانا - إلى ظهور تخصصات متهافتة وأحيانا مزدوجة أو ضيقة ، فلا يمكن هنا إقامة الدليل إلا بصعوبة . فالتمايز جانب لا يمكن فهمه فهما صائبا معزولا عن التكامل ، فى الوقت الذى لا ينبغى المبالغة فى تقدير أى منهما ، أو التقليل من شأنه . فدارس اللغة من أى زاوية كانت ، لم يعد يحتاج اليوم فحسب إلى عمق فى المعرفة ، ولكنه بحاجة كذلك إلى سعتها ؛ وهو مادعا « هايمز » إلى اقتراح مبحث « إثنوجرافيا التكلم » Ethnography of Speaking ليكون علما للسلوك اللغوى ، يضم فى إهابه كل الدراسات اللغوية والأنثروبولوجية والسوسيولوجية والسيكولوجية المرتبطة بدراسة اللغة ؛ وهو مادعا « رومان جاكوبسون » R. Jakobson كذلك إلى اقتراح « علم اجتماع اللغة » .

والذين يتمتعون بالصبر الجميل ، يستطيعون وحدهم أن يترسموا - برغم عناء البحث وعذوبته - ملامح التحليل الاجتماعى للغة وتحولاته عبر عشرات المصادر والأوعية قد تشتت بينها ، بدءا من دراسات اللغويين ، ومرورا بالمنعطف الدينى والتاريخى والجغرافى ، وانتهاء إلى محاولات السوسيولوجيين ، وبخاصة أولئك الذين يسيرون منهم فى الاتجاه الإثنوميثودولوجى ، الذى يمثل أحدث صيحة فى حقل المبحث السوسيولوجى للغة على امتداد قرابة العقدين الماضيين .

وقد أخذ المشتغلون بالدراسات السوسيولوجية عندنا يولون مؤخرا الاتجاه الإثنوميثودولوجى شيئا من اهتمامهم ؛ فقد أصبحنا نجد اسم « جارفنكل » H. Garfinkel مؤسس هذا الاتجاه متداولا على ألسنتهم ، وكذلك أسماء زملائه ، كما صار الحديث عن الاتجاه مثارا لاهتمام عدد ولو قليل من المعنيين بهذه الدراسات .

وعلى الرغم من أن المكتبة العربية لم تظفر حتى الآن بأية محاولة لاستيضاح أبعاد هذا الاتجاه ومنطلقاته المنهجية ودراساته الميدانية ، فإن من المؤكد أن المقاربات التى قدمها بعض الدارسين عندنا قد أسهمت - إلى حد ما - فى تعريف المتخصصين بهذا الاتجاه .

وعلى الرغم من هذا ، وفى محاولة لإلقاء الضوء على اتجاهات التحليل الاجتماعى للغة ، وبخاصة الاتجاه الإثنوميثودولوجى ، فقد قمنا بتقسيم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام : أولها ، يتضمن الأسس النظرية والمداخل الرئيسية لهذا التحليل ؛ ويعالج ثانيها اللغة فى البرنامج الإثنوميثودولوجى ؛ ويتكفل القسم الثالث بالتقويم النقدى .

أولا : التحليل الاجتماعى للغة

على الرغم من مناداة اللغويين باستقلالية المبحث اللغوى ، انطلاقا من مقولة « دو سوسور » F. De Saussure المشهورة : « إن موضوع علم اللغة الصحيح هو اللغة فى ذاتها ومن أجل ذاتها »[(٣)] ، وعلى الرغم مما يراه الأنثروبولوجى الأمريكى « رالف لنتون » R. Linton من أن : « دراسة اللغة يمكن أن تتم دون الاهتمام كثيرا بعلاقاتها مع الجوانب الأخرى من النشاط الإنسانى »[(٤)] ، فثمة إدراك ملحوظ ومتنام بأن دراسة اللغة لا يمكنها أن تعتمد على الخطاب اللغوى وحده .

والملحوظ أن العلاقة بين اللغة والمجتمع قد حظيت بمناقشات واسعة ، كان للعلماء العرب نصيب فى التعرض لها ؛ فمنهم من تكلم عن التعدد الإثنى للمجتمع الإسلامى وأثره على ظهور اللحن وتطور العربية[(٥)] ؛ كما بحثوا أثر الإسلام وماجاء به من ألفاظ ومعان جديد على اللغة ، فعقدوا فصولا فى كتبهم للمولّد[(٦)] ؛ ومنهم كذلك من تكلم عن التأثيرات الجغرافية فى اللغة وسلامتها ، فعرض لفصاحة اللهجات ودرجاتها وتفاوتها[(٧)]

وفى هذا السياق ، نجد حازم القرطاجنى يحلل حتمية حضور العامل اللغوى فى استقامة تعايش الناس ، سواء فى تفاهمهم ، أو فى تعاونهم على تحصيل المنافع وإزاحة المضار واشتقاق حقائق الأمور[٨] .

ويلح الغزالى على البعد الاجتماعى فى الكلام ، مبرزا أن الإنسان دون خطاب لا يكون إلاحبيس ذاته ، وهو مايؤول إلى اعتبار العامل اللغوى هو صلة الشخص بالجماعة[٩] .

كذلك يؤكد الجاحظ أن وظيفة اللغة فى المجتمع هى « ربط حبل الأسباب بين أفراده » ، بما يجعلها أداة للتعبير عن « حقائق حاجاتهم » ، ليتم الاهتداء إلى « مواضع سد الخلة ، ورفع الشبهة ، ومداواة الحيرة » . ويفضى هذا التحليل بالجاحظ إلى الإلحاح على صيغة الارتباط بين الإنسان واللغة ارتباطا قارا ؛ وهو مايسمح باستنباط أن وجود الإنسان مرتهن بتولد الحاجات ، وأن تغطيتها متعذر خارج حدود اللغة ، عبر تأكيده أن : « الحاجة إلى بيان اللسان حاجة دائمة أكيدة ، وراهنة ثابتة[١٠] .

ولم يغفل الجاحظ عن الإشارة إلى مناسبة اللغة للمقام ، على نحو يشبه فكرة « سياق الموقف » Context of Situation التى أوردها الإثنوجراف المعاصر برونسلاف مالينوفسكى B. Malinowski، حيث يقرر الجاحظ أن « لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ؛ ولكل نوع من المعانى نوع من الأسماء ؛ فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف ، والجزل للجزل ، والإفصاح فى موضع الإفصاح »[١١] . ومن إشارات اللغويين العرب إلى مثل هذه الفكرة ، ماعرض له ابن جنى فى غير موضع من كتبه ، كتقريره أن اللغوى لاينبغى أن يكتفى « بالسماع » ، بل عليه أن يجمع إليه « الحضور والمشاهدة » ، أى عليه أن يحيط بظروف الكلام[١٢] .

على أن ذلك لا ينفى حقيقة أن الاهتمامات العربية الكلاسيكية قد شُغلت أساسا بمجالى القواعد والبلاغة . وإذا كان العرب فى ذروة حضارتهم قد توصلوا ، كما يدافع عن ذلك عبد السلام المسدى ، إلى دراسة الظاهرة اللغوية ، من تفسير نشأتها إلى حضورها إبداعيا فى صنوف الكتابة ، مرورا بالمعارف الصوتية والنحوية والصرفية ، فإن التطور المعرفى فى هذا الشأن كان متفاوتا ، فضلا عن أن هذه الدراسات لم تكن تصدر عن فكر ينظم ويضبط هذه المجالات فى بناء عقلانى متماسك[١٣] .

وفى القرن الحالى ، من الملحوظ أن رواد اللغويين قد ركزوا فى دراستهم على الجانب الاجتماعى ؛ وهو مانراه بشكل ضمنى أو مستقل فى كتابات دو سوسور فى سويسرا ، ومالينوفسكى ، وفيرث R. Firth وأتباعه فى المملكة المتحدة ، وفندريس G. Véndreys ومييه A. Meillet وفانييه V. Vannier فى فرنسا ، وويلكنز Willkins وكاندلين C. Candlin وهايمز فى الولايات المتحدة .

ومن المعروف أن مالينوفسكى قد قام بدراسة وظيفة اللغة الاجتماعية بين سكان جزر التروبرياند Trobriand القريبة من غينيا الجديدة فى المدة مابين عامى ١٩١٤ - ١٩١٨ ، حيث لاحظ أن سلوكهم يرتبط باستعمالاتهم اللغوية ، وخلص إلى أنه يلزم لدراسة اللغة فى الجماعات البدائية أن يمهد لها بدراسة النشاط الإنسانى العام . وتعد محاولة مالينوفسكى فى هذا الصدد باكورة دراسة العلاقة بين اللغة ومختلف الظواهر الاجتماعية الأخرى . وقد تلتها جهود « المدرسة السوسيولوجية الفرنسية » Ecol Sociologique Française التى أنشأها « ديركايم » E. Durkheim فى أوائل القرن الحالى ، وشاركه فى عضويتها « ليفى برول » L. Bruhl ، « ومارسيل موس » M. Mauss، «وبوجليه» Ch. Bouglé، «وفوكونيه» Fauconnet، وطائفة من علماء اللغة ، منهم مييه ، وفندريس . . . وكلهم أخذوا على قدامى اللغويين تقصيرهم فى بيان العلاقة بين اللغة والظواهر الاجتماعية ، ومن ثم تفسيرهم لبعض الظواهر اللغوية تفسيرا يبعد بها عن المواصفات المجتمعية . وقد استهدفت أبحاثهم بيان هذه العلاقة ، وأثر المجتمع وثقافته ونظمه وتاريخه وبنائه فى مختلف جوانب اللغة .

إن المشكلة - على ما يرى «بنفنيست» E. Benveniste- تكمن فى الكشف عن الأساس المشترك بين اللغة والمجتمع ، أو بمعنى آخر ، الكشف عن المبادىء المهيمنة على العلاقة بين البناء الاجتماعى والبناء اللغوى ، وذلك عن طريق تعرف الوحدات القابلة للمقارنة فى كليهما ، وإبراز تبعية كل منهما للآخر[١٤] .

لقد وعى ديركايم التفوق المتزايد لعلم اللغة على العلوم الاجتماعية ، فنصح بإقامة سوسيولوجيا لغوية Sociologie Linguistique[١٥] ؛ وأقام «ستروس» C. Lévi - Strauss علاقة بين الأنظمة الفونولوجية وأنظمة القرابة Kinship Systems؛ ومع ذلك فإن اللغويين هم الذين قاموا بالخطوة الأولى ، وعلى وجه التحديد تلك المحاولات التى جرت خلال الثلاثينيات فى الكتابات اللغوية الروسية وتزعمها مار N. Marr، واستهدفت إنشاء علاقة متكاملة بين اللغة والبناء الاجتماعى ، مهما كانت مآخذنا عليها .

وبالنسبة للدراسات العربية الحديثة . فالحق أنه من المغالاة أن نزعم وجود دراسات أخذت بالنظرة الاجتماعية أداة رئيسية فى التحليل والمعالجة . غير أن هذا الحكم العام لا ينفى مقاربات صائبة يمكن أن نلمحها فى كتابات جرجى زيدان ، وأنستاس الكرملى ، وإبراهيم أنيس ، وعبد الحميد أبو العزم ، وعلى عبد الواحد وافى ، ومحمود السعران ، ومصطفى الخشاب ، وتمام حسان ، وعبده الراجحى ، وعبد السلام المسدى ، وترجمات لعبد الحميد الدواخلى ، ومحمد القصاص ، ومحمد مندور ، وعبد الرحمن أيوب ، وحلمى خليل . . وكلها تنطوى على ملحوظات تمثل انتباها باكرا وواعيا لهذا البعد المهم فى دراسة

اللغة ، وإن تأرجحت بين الأخذ بالأطر المعرفية والمنهجية اللغوية دون وعى لحدودها ومشكلاتها ، وبين عدم تأصيلها فى التراث اللغوى العربى القديم .

(١) الأسس النظرية :

ويمكن إرجاع منطلق التحليل الاجتماعى للغة ، إلى ما انتبه إليه الدارسون من ضرورة استكمال الدراسة اللغوية - فى مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والأسلوبية - بالنظرة الاجتماعية التى تعمد إلى تعيين مجموعة العوامل والظروف الاجتماعية ، حيث يمكن - من خلال التعالق بين هذين البعدين - أن تتضح الظاهرة اللغوية بجلاء أوفى ؛ وهو ما يدعو إلى توافر أسس نظرية يقوم عليها هذا التحليل ؛ وتتمثل فى :

(أ) أن الاستخدام اللغوى مرتهن بالسياق الاجتماعى Social Context الذى يحدد نوعية الخطاب ، والمقام أو المناسبة التى يقال فيها ، والمتغيرات الاجتماعية للمشتركين فيه ، إلى غير ذلك من العناصر المتداخلة ، التى تؤثر على كيفية هذا الاستخدام ، وعلى تركيب الخطاب ومعانيه والغرض منه .

(ب) زيادة الاهتمام بالتركيب الخارجى للغة ؛ وهو اهتمام نابع بوصفه رد فعل لاتجاه المدارس اللغوية التقليدية ، التى ركزت اهتمامها على التركيب الداخلى للغة ، على حساب جانب استخدامها الفعلى فى إطار المجتمع ، وما يمكن أن يفرضه من ضوابط على هذا الاستخدام .

(جـ) تحليل وجوه اختلاف الكلام المميزة للجماعات الاجتماعية . وفى هذا يقول هايمز : « إن ما نعنى بعمله هو وصف لنسق لغة اجتماعى ، وكيف أن هذا يختلف عن عمل النحو فى اللغة ، بالإشارة إلى الحدود اللهجية Dialected Boundaries وعلاقاتها التاريخية ، ودراسة قواعد البلاغة وأسلوب الأدب ، وتحليل وجوه اختلاف الكلام المميزة بين مختلف الجماعات الإثنية Ethnic Groups والطبقات الاجتماعية Social Classes الموجودة فى منطقة معينة ، وأى من شواهد السلوك اللغوى التى يمكن ملاحظتها . ذلك أن قواعد الكلام هى الطرق التى يتعامل بها المتكلمون مع أشكال التكلم وأشكال النماذج المحلية والبلاغية والأنشطة السائدة ، والتعامل أساساً مع اتجاهات أعضاء المجتمع المحلى ومعارفه كما هى موضحة فى تناقضات المصطلحات المحلية والسلوك . وهنا نعثر على اختلافات مميزة تبعاً لاختلاف الجماعة الاجتماعية ، مثل أسلوب التلاوة عند الڤيدا Vidas ، وغناء التوسل عند القبائل الأفريقية ، واللغة السرية للخارجين على القانون ، وغير ذلك »[١٦] . وثمة دراسات فى هذا الصدد ، قدمها ألبرت Albert وفريك Frake ، وفيليبس Philips ، وهايمز ، ولابوف Labov وفيشر Fischer ، وجيوجيجان Geoghegan وتانر Tanner وهوجان Hogan ، وسانكوف Sankoff وغيرهم .

(٢) المداخل الرئيسية :

ويشهد الوضع الحاضر للدراسات الاجتماعية للغة مداخل ثلاثة :

المدخل الأول ، قدمه اللغويون من المؤمنين بضرورة استكمال الدراسة اللغوية بالنظرة الاجتماعية ؛ وهو ما انبثق عنه ما يطلق عليه « علم اللغة الاجتماعى » ، بوصفه فرعاً من فروع علم اللغة العام .

أما المدخل الثانى ، فقد قدمه الأنثروبولوجيون ممن تصدوا لدراسة العلاقة بين اللغة والثقافة ، وانبثق عنه مبحث « الأنثروبولوجيا اللغوية » ، وعدد من المباحث الفرعية الأخرى .

ويمثل المدخل السوسيولوجى المدخل الثالث ؛ وقد قدمه السوسيولوجيون ممن تصدوا لدراسة الظاهرة اللغوية بوصفها ظاهرة اجتماعية Social Phenomenon ، عبر مفاهيم علم الإجتماع الإثنوميثودولوجى Ethnomethodologic Sociology

وهذه المداخل بمباحثها المختلفة تواجه التساؤل عن العلاقة بين البناء اللغوى والبناء الاجتماعى ، أو ما عناه سابير E. Sapir من ضرورة إيجاد جسر بين علم اللغة والدراسات الاجتماعية ، يمثل فى نظره : « علامة بدء للإحاطة بأبعاد اللغة إحاطة تأخذ فى حسبانها العلاقة الحقيقية المتداخلة بين البشر »[١٧] .

ويمكن هنا مقارنة هذه المداخل تفصيلاً على النحو التالى :

(أ) لقد كان اللغويون فى أوائل هذا القرن يتباهون بعد هجرهم الاتجاه التاريخى Diachronic ولجوئهم للاتجاه المتزامن Synchronic بانضباط علمهم (علم اللغة) : « كنسق قائم بحد ذاته ، وبناء صرف يضم تحولات داخلية تتصرف بشئونه وتتوزع مجاله الحيوى »[١٨] ، إلى درجة وصف معها بعبارة « علم اللغة المنضبط » Orthodox Linguistics ؛ وهو ما ترتب عليه إهمالهم للعلاقات المتبادلة لاستعمال اللغة وتغيرها .

ورويداً رويداً ، ومع ثبوت خطأ هذه النظرة ، بدأ الاهتمام يتزايد بدراسة أثر المتغيرات الاجتماعية فى الاستعمال اللغوى ، الذى ظهر بموجبه علم اللغة الاجتماعى فى عام ١٩٦٦ ؛ ذلك العلم الذى اهتم فى البداية بمحاولة تحقيق هدفين نظريين هما : الرغبة فى إيجاد قاعدة إمبيريقية للنظرية اللغوية ، والاعتقاد بأن العوامل الاجتماعية المتضمنة فى الاستعمال الواقعى هى نماذج شرعية للاستقصاء اللغوى .

وهذان الهدفان يحددهما ثلاثة منطلقات أساسية ، تتمثل فى : الوسائل القادرة على ترابط الظاهرة اللغوية ، التى كانت تسمى قبلا « اللغويات الزائدة » Extra - Linguistics ، ومشكلة ربط البناء اللغوى بالوظيفة الاجتماعية ، ودرجة اتجاهات المشاركين فى الخطاب بوصفه عاملاً مؤثراً فى سلوكهم اللغوى »[19] .

ويورد « جومبرز » J. Gumperz وهايمز نبذة عن علم اللغة الاجتماعى بقولهما «إن ما نحتاج إليه هو نظرية عامة ، ومجال عريض يمكن أن نجد من خلاله مكاناً طبيعياً لدراسة وجوه اختلاف التكلم ، وذخيرة من الأعمال الأدبية . وليس لدى الاجتماعيين فى العادة المران الكافى لكى يتعاملوا بصلاحية مع الجانب اللغوى لهذه المشكلات .

واللغويون قد شغلوا غالباً بتنمية تحليل البناء اللغوى ، مهملين المعنى الاجتماعى ، والتقسيم ، والاستعمال . ربما كانت هناك بعض استثناءات يمكن ملاحظتها فى أعمال فيرث ، وجاكوبسون ، وسابير ، ولكن ذلك لا يتغلب على قاعدة العمل عند اللغويين . والآن بدأت علوم اللغة والاجتماع تلتقى فى نوع من البحوث التى تمحورت فى علم اللغة الاجتماعى ، الذى يستهدف ربط اللغة بالمقولات ؛ وهو ما يجعل منه مجالاً ضرورياً ، بصرف النظر عن حداثة عهده »[20] .

من هنا يمكن تعريف علم اللغة الاجتماعى بأنه ذلك الفرع من علم اللغة ، الذى يبحث فى اكتشاف الأسس أو المعايير الاجتماعية التى تحكم السلوك اللغوى ، مستهدفاً إعادة التفكير فى المقولات والفروق التى تحكم قواعد العمل اللغوى ، ومن ثم توضيح موقع اللغة فى الحياة الإنسانية .

وتتمثل أهم موضوعاته فى : طرق التكلم ، وموقف المتكلم ، ولغة المجتمعات المحلية ، وصور الأنشطة المحكومة بقواعد استخدام اللغة ، ومشكلات الاتصال اللغوى ، والازدواج ، والتخطيط ، والولاء . وهناك موضوعات أخرى يمكن أن يكون فى تناولها مخاطرة الانزلاق إلى مشكلات اجتماعية مرتبطة باللغة واستعمالاتها ، مثل الدراسات الأمريكية بصفة خاصة ، التى تملك تقليداً فى التطبيقات العلمية ، كبحث سابير عن اللغة الدولية الإضافية ، وعمل بلومفيلد Bloomfield فى تعليم القراءة ، ومشروع سواديش Swadesh الخاص بأسلوب تعليم اللغة للأجانب ؛ ومعظمها يرتبط بمشكلات التربية ، وجماعات الأقلية ، والنظم اللغوية ؛ وهى موضوعات ينقصها التوجيه النظرى .

وفى الوقت الحاضر ، يعتمد هذا المبحث بشكل أساسى على محورين هما : دراسة مشكلات اللغة عند المجتمعات النامية ، مثل الدراسات التى قام بها فيشمان ، وفيرجسون ، وداس جوبتا Das Gupta ، وكذلك دراسة مشكلات التربية والعلاقات الاجتماعية فى المجتمعات (المتقدمة) ، مثل المملكة المتحدة والولايات المتحدة .

(ب) المدخل الأنثروبولوجى :

مما ينبغى الإشارة إليه أن التحليل الاجتماعى للغة قد تطور تطوراً ملموساً فى إطار البحوث الإثنولوجيه والأنثروبولوجية ، بسبب الإمكانات الكبيرة التى يمكن أن يجدها الباحث فى علاقة الدراسات اللغوية بالإثنولوجية وهى إمكانات لا تقف عند حدود الأغراض النظرية فحسب ، بل تصل إلى تحقيق أغراض عملية ، مثل إحراز فهم أعمق للمشكلات الإثنية واللغويه والثقافية .

ووفقاً لما يقول به بواس Boas ، « فإن معرفة الإثنولوجيا لا يمكن أن تتم بغير معرفة علمية باللغة ؛ وفهم اللغة لا يمكن أن يحدث بمعزل عن الإثنولوجيا ، من جهة أن المفهومات الرئيسية التى توضحها اللغات الإنسانية لا تتمايز فى النوع عن الظواهر الإثنولوجية ، وأكثر من هذا الآن ، فإن الخصائص المرتبطة باللغات تنعكس بوضوح فى آراء شعوب العالم وتقاليدها »[21] .

وقد اتخذ الارتباط بين علم اللغة والدراسات الأنثروبولوجية أشكالاً مختلفة فى المدارس الأنثروبولوجية ، حيث أولت المدرسة البريطانية قضية أهمية اللغة ومدى ارتباطها بالجوانب الثقافية اهتمامها ، بدءا من تايلور E. Taylor إلى مالينوفسكى الذى قدم إسهاماً رائداً فى مجال إثنوجرافيا الكلام ، كما قدم شرحاً وافياً عن « مشكلة المعنى فى اللغات البدائية »[22] ؛ وهو ما كان موضع اهتمام بعض من اللغويين ، وعلى الأخص فيرث

وفى الولايات المتحدة ، التقى البحث اللغوى مع الدراسات الإثنولوجية فى المدرسة التى جمعتها أول الأمر فى تخصص واحد منذ « بواس » الذى ركز على دراسة الجوانب اللغوية والثقافية لعدد من قبائل الهنود الحمر ؛ وأكد تكامل هذه الجوانب . وأصبح من تقاليد هذه المدرسة أن تربط علم اللغة بالدراسات الإثنولوجية ؛ وهو ما يتضح عند تلاميذ بواس ، وأشهرهم اللغوى سابير ، الذى وضع نظرية تحاول التدليل على أن نظرة الإنسان إلى العالم الخارجى ترتبط بلغته وهى النظرية التى نماها بعده « فورف » ، وأصبحت تعرف « بفرضية سابير - فورف » Sapir — Whorf Hypothesis ، وكذلك اللغوى بلومفيلد ، والأنثروبولوجى « كروبير » Kroeber ، إضافة إلى « أولمستيد » Olmstedt ، الذى يعُزى إليه صك مصطلح « علم اللغة الإثنولوجى » ، وهايمز ، الذى أطلق مصطلحاً آخر هو « الأنثروبولوجيا اللغوية » .

وفى فرنسا ، تعد محاولة ليفى ستروس الإفادة من منهج التحليل الفونولوجى فى دراسة موضوع القرابة Kinship من أبرز الجهود فى هذا المجال .

ودارس اللغة ، الذى يكون فى الوقت نفسه متخصصاً فى الأنثروبولوجيا ، لا يقصر اهتمامه على المشكلات اللغوية

فحسب ، بل إنه يهتم أساساً بالعلاقات العديدة القائمة بين لغة شعب من الشعوب وجوانب ثقافية . وهكذا يمكن أن يدرس - على سبيل المثال - الكيفية التي ترتبط بها لغة جماعة معينة بمكانة تلك الجماعة أو وضعها الاجتماعي ؛ والرموز اللغوية المستخدمة في الشعائر والاحتفالات الدينية ؛ وكيف أن هذه الرموز تختلف عن الكلام اليومي العادي ؛ وكيف يعكس تغير الحصيلة اللغوية في إحدى اللغات الثقافة المتغيرة للشعب الذي يتكلمها ؛ وكذلك العمليات التي تنتقل بواسطتها اللغة من جيل إلى آخر ؛ وكيف تساعد تلك العمليات على نقل المعتقدات والمثل العليا والتقاليد إلى الأجيال التالية . فالدارس الأنثروبولوجي للغة يحاول أن يفهم دورها في المجتمعات البشرية ، والمهمة التي أضطلعت بها في رسم الصورة العامة للحضارات الإنسانية(٢٣) .

وفي إطار الدراسات الأنثروبولوجية ، تعددت المحاولات لدراسة اجتماعية اللغة ، وأثمرت عدداً من المباحث ، تعد « الأنثروبولوجيا المعرفية » Cognitive Anthropology أحدثها .

وفي محاولة لتعريف الأنثروبولوجيا المعرفية ، أو « علم الشعوب » Ethnoscience ، يرى «ستورتيفانت» Sturtevant أنها نسق من المعرفة والإدراك النمطي لثقافة معينة . وتعني الثقافة من وجهة النظر هذه مجموع التصنيفات الشعبية للمجتمع ؛ فلكل مجتمع طرقه الخاصة في تصنيف عالمه المادي والاجتماعي . وفي ضوء هذا تتحدد مهمة الأنثروبولوجي في الكشف عن كيفية إدراك أعضاء ثقافة معينة لواقعهم الاجتماعي ، وتعريفهم وتصنيفهم له ، وكذلك في كيفية انحيازهم لأنشطتهم ، والوقوف على المعنى الذي يعطونه للأفعال التي تحدث في سياق ثقافتهم ، عن طريق تصنيف مركبات الثقافة في مكونات وظيفية Functional Components ، بواسطة وضع كل مكون في مجال دلالي Semantic Domain معين ؛ وهو ما حاوله ستروس بالنسبة للنباتات عند بعض القبائل في أمريكا اللاتينية .

وفي تعريف أكثر حداثة للأنثروبولوجيا المعرفية ، يرى « جود إنف » Goodenough أن موضوع اهتمامها ينطوي على فهم لوجهة نظر أفراد المجتمع أنفسهم ، حيث تتكون ثقافة المجتمع من المعارف التي يجب على الفرد معرفتها والإيمان بها لكي يتصرف بسلوك مقبول بالنسبة للمجتمع . وبذلك لا تنحصر مهمة الباحث في وصف الأحداث من وجهة نظره بوصفه ملاحظاً فحسب ، بل تتعداها إلى الانغماس والتعمق داخل هذه الأحداث ، لكي يتعرف النظرية التي يستخدمها أعضاء المجتمع لتنظيم الظواهر اليومية في حياتهم(٢٤) .

ولقد أسهمت الأنثروبولوجيا المعرفية في مجال دراسة اللغة باهتمامها بالطرق التي ينظم بها أعضاء الجماعة حياتهم من خلال استخدام مفردات معينة ، وبسعيها إلى معرفة قواعد السلوك المقبول ثقافياً ، بالرجوع إلى الطريقة التي يتكلم بها الناس عما يفعلونه ؛ وهو ما يعني أن تركيزها الأساسي يدور حول دراسة اللغة ، إذ تهتم بطرق التفسير التي يجعل أعضاء الجماعات أو الثقافات المختلفة بمقتضاها معنى لأحاديثهم ؛ الأمر الذي ينجم عنه تشكيل النظام في عالمهم الاجتماعي . ومن هنا تتحدد وظيفة الإثنوجرافي في السعي بهدف العثور على القواعد والاعتقادات التي تنظم تصنيفات الأفراد ، ومن ثم سلوكهم ، واكتشاف ما يتضمنه الموقف الاجتماعي من جوانب تعزز أنشطة معينة وتزكيها ، وتقمع أنشطة أخرى .

ويتسنى ذلك كله من خلال الرجوع إلى الطريقة التي يتكلم بها الأفراد ، ومعرفة تصوراتهم عما يؤدونه . وهنا نجد اتفاقاً بين الأنثروبولوجيا المعرفية والإثنوميثودولوجيا في أسلوب البحث من حيث اعتمادها على لغة المواطنين لاستخراج ما بها من مضامين ومعان .

ومن أبرز الأنثروبولوجيين في مجال دراسة اللغة : هارولد كونكلن H. Conklin وتشارلز فريك C. Frake اللذان اكتشفا من خلال بحوثهما أن معنى الكلمات يتأثر بشكل ثابت بسياق الموقف ؛ وبذلك لا يتم فهم تلك المعاني بمعزل عن الالتزامات والقيود الثقافية السائدة في كل موقف . ويؤكد كونكلن أن الوصف الإثنوجرافي الكافي لثقافة معينة يتطلب تحليلاً مفصلاً لنسق الاتصال ، وللمواقف التي تم تعريفها ثقافياً ، والتي يحدث فيها التمايز بالنسبة لهذا النسق (٢٥) .

لقد أوضحت إحدى دراسات فريك عن ثقافة سوبانون Sub-anun مثلاً أنه لا يكون كافياً للحصول على نوع من الشراب استخدام القواعد اللغوية المنطوقة التي تتم ترجمتها من الإنجليزية إلى لغة السوبانون ، بل يتطلب الأمر عمقاً أبعد من ذلك ، يتمثل في معرفة نوعية الأشياء التي تقال في موقف معين ، وبشكل معين ، ولشخص معين . ويهتم هذا البعد بالطقوس والممارسات التي تقترن باللغة في مواقف معينة ؛ إذ تصبح هذه الممارسات ذات مدلولات معينة عند الجماعات المختلفة . فمثلاً عملية شرب « الجازي » Gazi الذي هو نوع من شراب الأرز المخمر ، تتم بطريقة مختلفة تماماً عن تلك التي يتم بها شرب البيرة عند الشعب البريطاني(٢٦) .

ولقد اهتمت الأنثروبولوجيا المعرفية بالتحليل الدلالي Semantic Analysis وحاولت اكتشاف معاني المصطلحات ، ومدلول تلك المعاني ، واستخداماتها في المواقف المختلفة ؛ وهو ما يوحي باستنادها إلى أحد المبادىء الفينومينولوجية الأساسية ؛ وهو المبدأ الذي يؤكد أن العالم المعرفي للإنسان يزخر بالمعاني ؛ وأن هذه المعاني هي التي يجب فهمها بوصفها مدخلاً إلى استيعاب عالم الحياة الخاص بالآخرين . وكذلك تحدد هدفها في اكتشاف طرق تصنيف أعضاء المجتمع أنفسهم لسلوكهم ، وبذلك

يصبح محور اهتمامها هو كيفية تشكيل الأفراد لعالمهم ، بدلا من فرض تصنيفات مسبقة لما يتم ملاحظته ، عن طريق محاولة اكتشاف المكونات . ويعنى هذا أنها تدرس الأبنية المعرفية وما يقابلها من مصطلحات لغوية ، عن طريق تحليل الكيفية التى يتحدث بها أعضاء ثقافة معينة عن عالمهم من حيث هى وسيلة لفهمه .

(جـ) المدخل السوسيولوجى :

بدت الحاجة أمسّ إلى اتخاذ مدخل أكثر تكاملاً ، يعبر عن نظرة أعمق إلى العلاقة بين البناء اللغوى والبناء الإجتماعى .

ذلك أنه إذا كانت محاولات المدخلين (اللغوى الاجتماعى والأنثروبولوجى) قد نجحت إلى حد ما فى أن تسد الفجوة التصورية فى التفسير الذى تقدمه الدراسات اللغوية البحت ، فإنما يرجع ذلك إلى أن تفسير اجتماعية الظاهرة اللغوية لا يمكن أن يتم وأن تستكمل حلقاته إلا بالنظر إلى السياق الاجتماعى الذى ترتبط به هذه الظاهرة ؛ وهو ما التفتا إليه ، ونجحا رويداً رويداً فى إيضاحه .

غير أن ادعاء هذين المدخلين بأن تفسيراتهما يمكن أن تحيط بكل الجوانب الاجتماعية للظاهرة اللغوية ليس صحيحا ؛ ذلك لأن بؤرة اهتمامها اللغوى والثقافى التى تتركز فيها دراساتهما لا تستطيع أن تحيط بكلية الطابع الاجتماعى للظاهرة ، أو تحقق كفايتها الوظيفية . ذلك الطابع الذى لا يمكن وصفه وتفسيره إلا على مستوى البناء الاجتماعى ، والذى يبدو أكثر ارتباطاً بالأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع ، والذى ربما كان سبب ظهور مبحث « علم اجتماع اللغة » .

وكان أول ما ظهر هذا المبحث عندما صك السوسيولوجيون الألمان مصطلح « علم اجتماع اللغة » Sprachsoziologie ، ونشر هيرتزلر Hertzler كتاباً يحمل العنوان نفسه فى عام ١٩٦٥ ، وإن كان يمكن تلمس خلفية لظهوره . فقد نصح ديركايم بتشييد سوسيولوجيا لغوية ؛ وكانت لنظرياته التى قدمت تحولاً حقيقياً فى دراسة « الحقائق الاجتماعية » Social Facts تأثيرها المباشر على الدراسات اللغوية ، حيث تحول مفهومه على يد دو سوسور إلى « الحقائق اللغوية » Lingual Facts وانتقل تمييزه بين الفردى Individual والاجتماعى Socialإلى تمييز دو سوسور بين فردية الكلام Individuality of Speech والطبيعة الاجتماعية للغة Social Nature of Language ، وتحديده استقلالية علم الاجتماع وعلميته إلى تحديد دو سوسور استقلالية علم اللغة وعلميته . بعدها أصدر مارسيل كوهن M. Cohen كتابه « نحو علم اجتماع للغة » Pour une Sociologic du Lan-gage فى عام ١٩٥٦ ، ثم ظهر المصطلح عنواناً منفصلاً لأول مرة فى « البيليوجرافيا اللغوية الدولية » International Linguistic Bibliography فى عام ١٩٦٧ .

وفى فكرنا العربى الحديث ، ذكر الشيخ محمد عبده ، فى حديثه عن تفسير القرآن ، ما عرض له من صلة بين إمكانات علم الاجتماع فى هذا الصدد بقوله :

إن علم أحوال البشر (علم الاجتماع) لا يتم التفسير إلا به ، وإنه لابد للناظر فى الكتاب الكريم من النظر فى أحوال البشر فى أطوارهم وأدوارهم ، ومناشىء اختلاف أحوالهم من قوة وضعف ، وعز ، وذل ، وعلم ، وجهل ، وإيمان وكفر »[٢٧] .

ويرى السعران « أن كثيرا من التقدم الذى أحرزته الدراسة اللغوية حديثا راجع إلى الاستعانة بحقائق من علم الاجتماع ، وإلى وصل دراسة اللغة بدراسة المجتمع»[٢٨] .

وعلى الرغم من الصعوبات التى يلقاها السوسيولوجيون فى دراسة اللغة ، تحرص النظرة السوسيولوجية إلى اللغة – وهو ما يتخذه علم اجتماع اللغة فى دراسته – على إلقاء مزيد من الضوء على بعض القضايا ، وتوضيح بعض الجوانب التى نجملها فى : محاولة فهم الظاهرة اللغوية كما هى فى المجتمع ، وكما يحددها البناء الاجتماعى له ، وذلك بدراسة الخصائص الموضوعية التى تلابس هذا البناء وترتبط بهذه الظاهرة . وهذه الخصائص تمثل حقائق موضوعية ، لأنها تباشر أثرها فى صورة مستقلة عن خصائص الفرد ، ولأنها تنشأ نتيجة للتفاعل الاجتماعى ؛ أى أن مركز الاهتمام هنا يتمثل فى المجتمع من حيث هو كل ؛ المجتمع الذى ليس مجرد تجمع للأفراد ، بل جماعة تتألف من أفراد يربطهم بناء اجتماعى ، ويرتبطون به .

وهكذا تتحدد الجوانب الأساسية لوجهة النظر السوسيولوجية فى اللغة ، فى الجوانب الوصفية والتفسيرية التالية : تحديد الطابع الاجتماعى للغة ؛ وتحديد المعطيات والحقائق المتصلة بالصور والأشكال الجماعية للظاهرة اللغوية ؛ وتحديد الارتباطات والتعميمات التجريبية المتعلقة بالقضايا التى تلخص اطراد العلاقة بين الظاهرة اللغوية وقطاعات البناء الاجتماعى من نظم وجماعات ؛ ثم محاولة صوغ الفروض التى تفسر المعطيات والحقائق التى تحاول الربط بين بعض هذه الجوانب وبعض . ولو قد أضفنا إلى جانبى الوصف والتفسير ، مجموعة الأفكار الأساسية التى وردت فى المدخلين (اللغوى الاجتماعى والأنثروبولوجى) ، واتخذنا من هذه الأفكار إطارا مرجعيا يتألف من مجموعة من المصادر ، لتكامل أمامنا البناء المنطقى لوجهة نظر علم الاجتماع فى وصف الظاهرة اللغوية ، وتفسيرها حيث تبدو أمامنا نظرية علمية متكاملة العناصر ، يوجهها الإطار المرجعى ، ويجسدها قاعدة من التعميمات الإمبيريقية ، وقمة من الفروض ، وصولا إلى استخلاص النظرية .

ثانيا : اللغة فى البرنامج الإثنوميثودولوجى

بدت الفروض التى قدمها علم اجتماع اللغة ، والتى

استهدفت دراسة العلاقة بين البناء اللغوى والبناء الاجتماعى ، غير كافية لاستيضاح تأثير التغير المتلاحق الـذى أصاب هـذه العلاقة فى المجتمعات الغربية .

فهى ، من ناحية ، قد استندت إلى أسس النزعة الوضعية المحدثة بما تتضمنه من تأكيد واضح للجوانب الكلمية ، وهى ، من ناحية ثانية ، أغفلت دراسة كيفية تنظيم المواقف العلمية فى الحياة الاجتماعية . . هذه المواقف التى تظهر بصورة تلقائية من خلال توقعات - يراها الإثنوميثودولوجيون - تنشأ كليا وجزئيا فى لغة الحياة اليومية التى يشترك فيها كل الأفراد .

من هنا ظهر الاتجاه الإثنوميثودولوجى فى علم الاجتماع ، رد فعل للنزعة الوضعية ، ونتيجة للصعوبات العلمية والفكرية والنظرية ، التى واجهت اتجاه التفاعلية الرمزية Symbolic Interactionism ، وبسبب ظهور كثير من المشكلات الاجتماعية التى تتصف بالتغير السريع ، والتى من الواجب - فى نظر أصحاب هذا الاتجاه - تناولها ودراستها فوريا ، دون الرجوع إلى جذورها التاريخية وأبعادها الاجتماعية على المدى البعيد ، وارتباطاتها مع بقية المشكلات الأخرى .

وتسعى الإثنوميثودولوجيا Ethnomethodology إلى محاولة فهم الأفراد من الداخل ، عبر تصوراتهم العقلانية التى يكونونها خلال علاقات التفاعل مع الآخرين ، ومن خلال المعانى الذاتية التى يضفونها على أفعالهم . فالأفراد لا يمثلون « حقيقة واقعية » تخضع للدراسة ، من حيث هى ظاهرة ، حسبما يقرر الاتجاه الوضعى ، ولكنهم كائنات عقلانية ، لها أفكارها وتصوراتها الخاصة ، التى تختلف باختلاف الثقافة والإطار الاجتماعى السائد . ومن ثم فإن أية معرفة سوسيولوجية لا يكون لها جدوى إذا لم تبن على أساس تصورات الأفراد فى حياتهم اليومية .

طبقا لهذا ، واستنادا إلى تصور الإثنوميثودولوجيا بأن لغة الحياة اليومية تعد عاملا رئيسيا فى تشكيل النظام فى المجتمع ، تمثل اللغة عنصرا أساسيا فى برنامج هذا الاتجاه ، الذى يذهب إلى أن البناء والتصنيف اللغوى ، وكذلك أساليب الاتصال بين الأفراد ، هى التى تؤدى إلى ظهور النشاط الاجتماعى المنظم .

ويعتقد عالم الاجتماع جيدنز Giddens أن الإثنوميثودولوجيا قد نجحت فى توجيه الانتباه إلى دلالة اللغة بوصفها وسيطا للأنشطة العلمية ؛ وهى فكرة تختلف فى الأساس عن فكرة اللغة بوصفها مجموعة من الرموز والعلاقات .

إن قيمة هذه الرؤية الجديدة تكمن فى أن اللغة تعد وسيطا لإنجاز أفعال اجتماعية علمية ؛ أى أنها وسيلة لتشكيل الواقع الاجتماعى(٢٩) .

من هنا تختلف الإثنوميثودولوجيا فى نظرتها إلى اللغة فى المجتمع ؛ إذ ترفض فكرة اللغة من حيث هى نسق مستقل عن أى متكلم بعينه ، وخارجى ملزم ، ومجرد ومنتشر وعام ويعمل فى أى سياق .

وقد عبر عن هذه الرؤية الجديدة جون ركس J. Rex حين ذهب إلى أن دراسة المعانى التى يسلم بها الأفراد فى لغتهم اليومية تؤدى إلى الأساس الحقيقى للنظام الاجتماعى ؛ وهو ما يعنى أن استخدام اللغة يتضمن قبول الأفراد الذين يستخدمونها لنظام معيارى معين(٣٠) .

نتيجة لهذا ، جعل الإثنوميثودولوجيون لغة الحياة اليومية موضوع بحث أساسى ، بعد أن شغل التقليديون بدراسة الخطاب الأدبى ، وعدوه الموضوع الوحيد الصالح للدراسة بوصفه مقياسا ونموذجا للغة الصحيحة ، وعلى أساس أن لغة الحياة اليومية كانت تمثل عندهم صورا مشوهة لنقاوة الفصحى وصحة تركيبها .

من هنا يتضح مدى أهمية لغة الحياة اليومية التى تدعو الإثنوميثودولوجيا إلى دراستها ، لا بهدف تكريسها ، بل بهدف تعرف خصائصها وتراكيبها واتخاذ ذلك وسيلة لتشكيل الواقع الاجتماعى وفهمه .

ويسبب من حداثة هذا الاتجاه ، اختلف الباحثون فى تحديد إطاره المرجعى ؛ فهناك مثل أتويل Attwell ، وجولد ثورب Goldthorpe ، ومايرل Mayrl ، من يقدمونه بوصفه مبحثا فى علم الاجتماع الفينومينولوجى Phenomenological Sociology ؛ أى أنه برنامج نظامى للبحث ، مؤسس على مقدمات فينومينولوجية(٣١) .

وهناك سيكوريل A. Cicourel وأمثاله ، الذين عدوه أحد تيارات علم الاجتماع المعرفى Cognitive Sociology . وهذا ما يتضح فى عنوان واحد من أهم كتبه وأكثرها تأثيرا فى الاثنوميثودولوجيا ، هو الكتاب الذى ظهر فى عام ١٩٧٤ ، ورفض فيه معاملة الظاهرة اللغوية كما لو كانت شيئا ، أو قبول طبيعتها الأنطولوجية ، حيث اللغة عنده تحقق وحدة التفاعل الجدلى بين المعطيات الموضوعية والمعانى الذاتية .

وهناك كذلك فريك Frake وكولبى Colbey وغيرهما ، الذين عدوا هذا الاتجاه نسخة مماثلة لعلم اجتماع الدلالات الإثنوجرافية" Sociology of Ethnographic Semantics " .

أما جار فنكل H. Garfinkel ، عمدة هذا الاتجاه ، فيرى أن روح الإثنوميثودولوجيا تتطابق مع علم اللغة الاجتماعى ، فى تأكيد أن عدد طرق التكلم وأنماطه كثيرة ، وأنه لكى يتم الكشف عن هذه الطرق ، فإن التحليل يجب أن يبدأ من مادة لغة الحياة اليومية ، إضافة إلى أن قابلية المتكلم ليست آلية ، بل جزءا من استراتيجيات الموقف .

اختصارا ، يمكن القول إن العالم الاجتماعى فى نظر

الإثنوميثودولوجيا هو إنجاز عملى practical accomplishment من جانب هؤلاء الذين يؤدونه ، تلعب اللغة فيه دورا رئيسيا .

وحيث إن اهتمامها الرئيسى ينصب على القواعد التى تحكم استقرار الحياة اليومية وانتظامها ، وعلى كيفية بناء النظام المعيش فى الواقع اليومى وتشكيله ، فإن اهتمامها باللغة يدور حول تحليل التفاعل ، لتحديد الطرق التى تتشكل بمقتضاها قواعد استخدام اللغة ، من جهة ، وحول تشكيل كيفية ما يبدو منظما فى الحياة اليومية عن طريق اللغة ، من جهة أخرى[٣٣] .

(١) التعريف بمفهوم « الإثنوميثودولوجيا » :

يشير جيدلو Gidlow إلى هذا المفهوم بوصفه مصطلحا يفهمه هؤلاء المغرمون بالتعريفات المعذّبة . ويعرفه تيرنر Turner بوصفه « دراسة الخصائص العقلانية للتعبيرات الدالة indexical expressions المتعلقة بسياق معين ، وغيرها من الأفعال العلمية ، التى تشكل كلها إنجازا مصاحبا لممارسات الحياة اليومية[٣٤] .

وتورد زينب شاهين أن جارفنكل قد اختار هذا المصطلح بطريق الصدفة ؛ إذ لفت نظره بعض العناوين مثل Ethnobotany « (علم) النبات الشعبى » و Ethnophysiology« (علم) الفزيولوجيا الشعبى » و Ethnomedicines «(علم) الطب الشعبى » . . الخ . وكان وقتها مشغولا بدراسة مداولات المحلفين فى المحاكم ، وما يبدونه من قدرة على تفنيد الأدلة واتخاذ القرارات وفقا للمنطق العام common sense ، إذ هم ليسوا قضاة أو محامين ، فرأى أن كلمة شعبى Ethno تبدو كأنها تشير إلى توافر قدر من معرفة المنطق العام للفرد إزاء المجتمع ، ومن ثم تعنى استخدام الأشخاص العاديين لأساليب مختلفة تحدد ما يحدث فى مجتمعهم . وهذا ما يوضح أن كلمة مثل (علم) النبات الشعبى تتعلق ، بشكل أو بآخر ، بمستوى من المعرفة الشعبية يلم به أعضاء المجتمع عن النباتات ، دون رجوعهم لمصادر علمية ، كما يوضح أن (علم) الطب الشعبى يرتبط بدوره بإلمام الأفراد ببعض المعارف الشائعة الاستعمال بينهم ، أى بمصادر الأمراض وعلاجها ، دون معرفة القواعد العلمية ؛ وهو ما ينطبق كذلك على المحلفين الذين يمتلكون معرفة شائعة - وليست علمية - فى إدارة مسائل التحليف .

ويقرر جارفنكل أنه لم يجد مصطلحا فى المعجم الإنجليزى يمكنه أن يعبر بدقة عن هذا الاتجاه . وهذا ما حدا به إلى صك هذا المصطلح بالتأليف بين ثلاث كلمات هى Ethno ، وتعنى « ناس » ، و Method وتعنى « الطريقة » أو « المنهج » ، و ology وتعنى « دراسة » ؛ أى أن المصطلح برمته يعنى دراسة منهج الناس ، وإن أكد جارفنكل عدم دقته[٣٥] .

وقد أسهم آخرون من المتعاطفين مع هذا الاتجاه ، من أمثال كنج E. W. King وجزورت R.P Guzzort ، فى تعريف هذا المفهوم على أنه دراسة الأساليب أو الطرق التى يدعم من خلالها الناس اتفاقا حول آراء مشتركة عن العالم ، والقواعد التى تستمر بمقتضاها العلاقات .

وفى لغتنا العربية ، من الملحوظ اختلاف ترجمة هذا المصطلح بين باحث وآخر فسمير نعيم ترجمه إلى « المنهجية الشعوبية »[٣٦] ، وترجمه سعد الدين إبراهيم إلى « المنهجية الشعبية » ، وفضل عليه أحمد زايد « منهجية الجماعة » ، من منطلق أن مصطلح « المنهجية الشعبية » يجعل منهج هذه الدراسة أقرب إلى دراسة الفولكلور منها إلى علم الاجتماع[٣٧] .

أما زينب شاهين فقد آثرت الاحتفاظ به مكتوبا بحروف عربية ؛ لأن أى ترجمة حرفية لعناصره قد تفسد دلالته[٣٨] .

(٢) خلفية فكرية :

قدمت مجموعة التبدلات التى اجتاحت المجتمعات الغربية فى الخمسينات ، والتى برزت فى رواج الفلسفة الوجودية والعبثية ، تحديا بنائيا وفكريا أمام سيطرة الاتجاهات الوضعية والبنائية فى علم الاجتماع ، وفتحت الطريق أمام إمكانية قيام بدائل نظرية تحتل فيها حرية الفرد وأفعاله مكانا بارزا . وهذا هو ما يفسر اتجاه هذا العلم نحو إحياء الفينومينولوجيا ، والتفاعلية الرمزية ، من حيث إن تراثها قد اهتم بالأفعال القصدية ، والوعى ، والذات الفاعلة . فالفينومينولوجيا تقوم على التماس القضايا اليقينية فى الشعور وأفكاره ، أو الذات وجرأتها ، من إدراك ووجدان وتخيل ورغبة وتذكر وشعور واعتقاد وحكم[٣٩] ؛ وهو ما يناقض المقولة الديركايمية الشهيرة فى تشيؤ الظواهر المدروسة ، التى تفصل بين ذات الباحث وموضوعات دراسته .

والتفاعلية الرمزية تقترب من تراث المدرسة الفينومينولوجية ، وتشترك معها فى الكثير من القضايا ، بتركيزها على فكرة الذات الفاعلة ، والرموز من حيث هى وعاء يجمع المعانى التى يضفيها الفاعلون على أفعالهم ، ويسهل عملية التفاعل . وبتعبير ميد H. Mead ، أحد رواد التفاعلية الرمزية ، فإن اللغة هى واسطة نقل الرموز والإشارات بين الأفراد على نحو يساعدهم على التعبير عن المعانى ، حيث تكون لكل إشارة فعل خاص ، يدل على سلوك معين .

فالافتراض الأساسى الكامن خلف الفينومينولوجيا والتفاعلية الرمزية هو محاولة فهم السلوك الاجتماعى من خلال المستويات المعرفية لهذا السلوك ؛ بمعنى دراسة الخصائص البنائية للمحتوى المعرفى ، أو دراسة العلاقات الاجتماعية كما تتبدى فى وعى الفرد وإدراكه .

ويعد نوام تشومسكى N. Chomsky ذا تأثير بالغ على الإثنوميثودولوجيا فى إفادتها من نظريته التوليدية Generative Theory ، التى تتمثل منطلقاتها النظرية فى أن غاية اللغوى أن

يحلل العوامل النفسية أو الذهنية التى يتوصل الإنسان بفضلها إلى استخدام الرموز اللغوية ، وحيث لا يمكن أن يقتصر عمل اللغوى على إقامة الصيغ التى تبنى عليها اللغة ، وإنما يتعدى ذلك إلى تفسير نشأة تلك الصيغ وتأويل تركيبها ؛ وهو ما دعاه إلى القول بوجود بنيتين للكلام : بنية سطحية ، وأخرى عميقة .

وجاء جوفمان E. Goffman (١٩٢٢ - ١٩٨٢) فطور نموذجا للتفاعل ؛ قدم فيه حيزا أو مجالا للحدث الاتصالى ، وأكد أن التفاعلات ترى بوصفها استجابات فردية لمحتواها الاجتماعى ، ومتطلباتها النظامية(٤٠) .

وربط سيكوريل المعرفة حول شخصية الحديث اليومى بنظرية النمو المعرفى ، مقدما ما أطلق عليه « علم الدلالة المعرفى » Cognitive Semantics . ولقد أوضحت دراسات سيكوريل عن أقسام البوليس أن التصنيفات النظرية والقانونية ، وكذلك السجلات الرسمية التى تمثل أساس علم الاجتماع الكمى ، كلها أقنعة تخفى وراءها عمليات مقابلات ومواجهات Encounters . تتضمن الكثير من المفاوضات والجدال والمساومات التى تقرر فى الواقع الفعلى زبط اسم شخص ما بتقويم معين لسلوكه وأفعاله . والمقارنة بين السجلات الرسمية ومضمون المقابلات الواقعية توضح الأساليب الاجتماعية واللغوية المنظمة ، التى يتم بمقتضاها تصنيف الأفعال وفهمها وتقديرها .

وعلى هذا تعد اللغة الموجودة فى السجلات الرسمية صياغة منقحة للغة الحياة اليومية ؛ تلك اللغة التى ترتبط بسياق معين فى إطار ثقافة معينة ؛ الأمر الذى لا يظهر بدوره فى التقارير الرسمية ؛ لأنها لا يمكن أن تضم مثل هذه العناصر اللغوية العادية . ومن ثم تنبعث قيمة اللغة بالنسبة لعلم الاجتماع الإثنوميثودولوجى فى أن حديث الأفراد ، والطريقة التى يتحدثون بها ، والمجال الذى يتم فيه الحديث ، هو ما يشكل حقا الواقع الاجتماعى(٤١) .

أما شوتز A. Schutz فيعد مؤسس الفينومينولوجيا السوسيولوجية Sociological Phenomenology ، متأثرا فى ذلك بعلاقته بهوسيرل Husserl وماكس فيبر M. Weber.وقد طالب بأن يعيد علم الاجتماع بناء مفاهيمه وأنماطه على مثال بناء المعرفة الشائعة . فمن وجهة نظره أن الظواهر الاجتماعية تتكون من المفاهيم العادية التى يكونها الأفراد عن العالم ، وعن بعضهم البعض ، خلال حياتهم اليومية ؛ وهو ما يعنى القول أن مبحثه يقوم على الاهتمام بالذاتية الداخلية Intersubjectivity ، وخبرة الحياة اليومية ، والنزعة الفردية ، والاتجاه النسبى Relativation ، أو بمعنى آخر يقوم على مزيد من الوعى بمشكلات الناس ، وهذا ما حدا بجارفنكل إلى القول بأن شوتز قد مهد الطريق أمام الإثنوميثودولوجيا عندما وضع أسس علم اجتماع يدرس الحياة اليومية(٤٢) .

أما جارفنكل فإن كتابه « دراسات فى الإثنوميثودولوجيا » Studies in Ethnomethodology الذى أصدره فى عام ١٩٦٧ يعد المصدر الأساسى لأية دراسة لهذا الاتجاه ، حيث يحدد فيه مجال اهتمامها ، الذى يراه ينحصر فى دراسة كيفية تنظيم المواقف العملية فى الحياة اليومية بطريقة اجتماعية ، وكيف يستوعبها الأفراد . ويعرفونها ، ويجعلونها قابلة للتبرير Accountable ، ويتعاملون معها من حيث هى مجموعة متصلة من الأحداث التى تنشأ فى لغة الحياة اليومية ، التى يشترك فيها كل الأفراد .

أما « زيمرمان » Zimmerman « وبولنر » Pollner و« وايدار » Weider فقد أكدوا الطريقة التى يتم بها خلق المعانى من جديد فى كل موقف ، وشددوا على الطبيعة الإشارية الموقفية للغة والمعنى ، برغم أنهم تعاملوا مع الموقف من اهتمام الفرد ، وهو ما وصفوا من أجله بأنهم موقفيون راديكاليون(٤٣) .

أما « هارفى ساكس » H. Sacks فقد حاول قياس إمكانات لغة الحديث اليومى عن طريق تحليل الأدوات الصوتية والكتابة للغة .

كذلك أكد « ألن بلوم » A. Blum « وبيترماكو » P. Mchugh لغة الحديث اليومى ، لاعتقادهما أن اللغة العلمية أو الأدبية تعطى دلالة صحيحة للموقف .

(٣) محددات أساسية :

ينحصر مجال اهتمام الإثنوميثودولوجيا فى دراسة كيفية تنظيم المواقف العلمية فى الحياة اليومية بطريقة اجتماعية . . . هذه المواقف التى تظهر تلقائيا من خلال توقعات كلية أو جزئية فى لغة الحياة اليومية للأفراد . ومن هنا يمكن استيضاح محدداتها الأساسية فى :

أ - رفض فكرة أن اللغة نسق مستقل وخارجى عن الموقف .
ب - اللغة أساس اجتماعى ، بوصفها وسيطا لإنجاز الفعل الاجتماعى ، ووسيلة لتشكيل الواقع .
ج - تحليل لغة الحياة اليومية ، بهدف الكشف عن القوانين التى تحكم استخدام الأفراد للغة .

ويرى زيمرمان أن لغة الحياة اليومية كانت مهملة من قبل المقولات اللغوية ، كالنمو والدلالة ، برغم إمكاناتها الكبيرة فى دراستها(٤٤) . وهذا هو ما حدا بالإثنوميثودولوجيا إلى التركيز عليها بوصفها هدفا اجتماعيا وتفاعليا ؛ ومن ثم يجب أن تلاحظ فى سياقها ، وأن توصف فى حد ذاتها ، وليس كمجرد مصدر لدراسة الحياة الاجتماعية . وهى بهذا الفهم ، اجتماعية فى الأساس .

وتختلف الإثنوميثودولوجيا فى نظرتها إلى اللغة عن بقية الاتجاهات الأخرى فى تعريفها اللغة بأنها نسق :

أ - سابق ومستقل عن أى متحدث خاص خارجى .

ب - أقل تميزا من الإلزامى ، الذى هو قسرى ؛ فهى نسق يوضح خواص الحقيقة الاجتماعية كما أوردها ديركايم ، بالرغم من أن مثل هذه الخواص هى نفسها إنجاز الأفراد الذين يستخدمون ذلك النسق فى المناسبات الحقيقية للتفاعل .

وبالإضافة إلى هذا ، وفى تضاد مع تأكيد تغاير الملمح الاجتماعى لمبحث إثنوجرافيا التكلم ، فإن لغة الحياة اليومية تعد نسقا عاما منتشرا ومجردا ، يعمل مع أى محتوى محلى ، لكى ينظم مسائل الحديث والفعل فى أنماط تعكس كلا من الحقيقة الاجتماعية المباشرة immediate، والحقيقة الاجتماعية المتعالية Transcedent ، التى تكمن وراء المحتوى المحلى[٤٥] .

وبشكل محدد ، فإن دراسة لغة الحياة اليومية تتضمن أنظمة التلفظ المنتجة والمتداولة ، والتعبيرات ، والإشارات ، التى تدرك بشكل أقوى :

أ - معنى خاصا ، أو سلسلة منظمة للمعانى المتبادلة فى بعض البيئات المحلية .

ب - تعاون فى تأسيس ، أو تمارس ، أو توضح تعريفات للموقف .

جـ - أو تعبر ، أو تجيز تأكيدات أو شروحا مرتبطة بحالة عقل الفرد أو الآخرين ، ودوافعه وشعوره ، وماهية الصواب والخطأ .

ومن أبرز الدراسات الميدانية فى هذا الصدد ، دراسة سيكوريل عن الممارسات البوليسية والسجلات الرسمية التى عالجت موضوع التنظيمات الاجتماعية[٤٦] .

ودراسة «لورنس وايدر» L. Wieder المسماة « ذكر ميثاق الشرف» التى أجراها عن مدمنى المخدرات[٤٧] ، ودراسة فنكل المسماة حالة أجنسى ، «حول كيفية إدراك الأفراد للأدوار الجنسية[٤٨] ، ودراسة كينيث ستودرات K. Stoddart المسماة «ملاحظات حول تحديد الباحث اللغة الثقافية الخاصة» ، وتعالج لغة الثقافة الخاصة لمدمنى الهروين[٤٩] ، ودراسة روبرت ماكى R. Mackay المسماة «مفاهيم الأطفال ونماذج التنشئة الاجتماعية» ، وتعالج قدرات الأطفال التعبيرية عن العالم الاجتماعى[٥٠] ، ودراسات ساكس H. Sacks وماثيو سابير M. Speier وإيما نويل شيجالوف E. Schegloff وديفيد سدنو D. Sudnow حول تبادل الأحاديث وعلاقتها بفكرة التنظيم الاجتماعى[٥١] .

ثالثا : تقويم نقدى

يسجل ليفى ستروس أن اللغويين بعد عصر الرواد الأول - الذى تميز بوجود علاقة بينهم وبين الاجتماعيين - قد ساروا فى طرق مستقلة ، فى حين شق المتخصصون فى علم الاجتماع طرقا مستقلة أخرى . وقد كانوا يتبادلون من حين إلى آخر نتائج الدراسات التى يقوم بها كل فريق ؛ لكن هذا لم يحقق الهدف المنهجى المنشود .

ذلك أن هذه النتائج قد أتت فى اتجاهات مختلفة ، وفى مراحل متقطعة ، ولم يكن ثمة محاولة لأن تستفيد كل مجموعة منها من التقدم الذى أحرزته المجموعة الثانية فى مناهج البحث وأسلوب العمل . . . وإذا كان علم اللغة قد يسبق فى منهجه التاريخى المقارن الدراسات الاجتماعية ، فإن ستروس قد لاحظ بحق أن دو سوسور ، ومييه ، قد أفادا من التقدم الذى أحرزته المدرسة السوسيولوجية الفرنسية[٥٢] .

لكن التأثير اتخذ الاتجاه العكسى بعد ديركايم ، رائد هذه المدرسة ، وهنا نجد عالم الاجتماع الفرنسى مارسيل موس M. Mauss قد أشار - منذ حوالى خمسة وستين عاما - إلى أن علم الاجتماع يستطيع بالضرورة أن يتقدم لو أنه احتذى حذو اللغويين ، وكذلك أشار برنشفيج Brunschvieg فى عام ١٩٢٧ إلى أنه كان من الأفضل أن يستلهم علماء الاجتماع علم اللغة المثال المنشود[٥٣] .

والحق أن اللغويين هم الذين قاموا بالخطوة الأولى فى محاولات التحليل الاجتماعى للغة . يتضح ذلك فى كتابات أنطوان مييه ، الذى يعد من أوائل من وجه اهتمامه إلى هذا التحليل ، ودراسة ما إذا كان البناء اللغوى يمثل تمثيلا صادقا البناء الاجتماعى للجماعة التى تتكلمها ؛ إذ إنه من الواجب أن نحدد مع أى بناء اجتماعى يتفق بناء لغوى معين ؛ كما أنه من الواجب أن نحدد كيف تتمثل تغيرات البناء الاجتماعى بطريقة عامة فى تغيرات البناء اللغوى[٥٤] .

كذلك نبه مييه إلى أن علم اللغة يعد فرعا من علم الاجتماع ، بقوله : إن علم اللغة يستفيد من النتائج التى يصل إليها علم الأصوات وعلم وظائف الأعضاء وعلم النفس ، ولكنه ليس مجرد جمع للنتائج التى تقدمها تلك العلوم .

إن موضوعه الأساسى هو دراسة اللغة بما هى ظاهرة صوتية أو عضلية أو حسية ، ولكن بما هى وسيلة للاتصال بين كائنات تجتمع فى جماعات ، أعنى بما هى ظاهرة اجتماعية . إن علم اللغة فرع من علم الاجتماع[٥٥] .

وبعد المؤتمر الأول للغويين ، الذى عقد فى لاهاى فى عام ١٩٢٨ ، أعلن سابير أنه «من الواجب توطيد دعائم علم اللغة ، وتوسيع آفاقه . فمن الضرورى له - شاء أم أبى - أن يتزايد اهتمامه بالمشكلات المتعددة لعلم الاجتماع ؛ إذ من الصعب على اللغوى الحديث أن يقتصر على موضوع دراسته التقليدى»[٥٦] .

وكما رأينا ، تتعدد مداخل التحليل الاجتماعى للغة الآن وتتفرع مباحثها بشكل لافت للنظر وعلى الرغم مما يتراءى للنظرة الأولى ، من وجود تشابه بين هذه المداخل والمباحث من حيث

إنها تستهدف جميعا هذا التحليل ، إلا أن ثمة ما يباعد بينها فى مستويات هذا التحليل ومصداقيته فى الحقيقة .

فمن ناحية ، يعنى المدخل اللغوى الاجتماعى أساسا بصفة «اجتماعى»Social مجرد إضافة مجموعة من العوامل الاجتماعية (جغرافية - اقتصادية - نفسية - ثقافية .. الخ) إلى دراسته الأصلية ، وهى الدراسة اللغوية ؛ ومن ثم يسعى إلى زيادة إيضاح الظاهرة اللغوية بمقتضى مجموعة (منتقاة) من هذه العوامل التى يتعامل معها بوصفها عوامل خارجية على الظاهرة .

حقا إن منابت الظاهرة اللغوية كثيرة ومنوعة وعميقة الجذور ، وإن العملية الكلية التى تتمثل فيها المتغيرات معقدة إلى حد بعيد ، لكن هذا لا يعنى استحالة تحديد العوامل الرئيسية التى تلعب دورا أساسيا ووصفها .

وقد لوحظ فى دراسات هذا المدخل نوع من التطرف فى الأخذ بالعوامل المتعددة ، وهو تطرف قد يعنى أو يعادل عدم وجود نظرية على الإطلاق .

هناك فقط حالات أو أمثلة كل منها مختلف إلى حد ما عن الآخر ، وهو ما يتطلب تنوعا فى التفسير ، ومن ثم يضحى أفكارا مناقضة لكل النظريات العلمية التفسيرية . ذلك لأن النظرية العلمية تستهدف السير إلى ما وراء الحالة الخاصة ، لتصل إلى فئات أكبر وأكبر من الحوادث والموضوعات التى يمكن أن تندرج فى نطاق التعميم . ويعنى هذا - منطقيا - استحالة صوغ أى نظرية علمية متسقة وهذا ما يؤدى - من ثم - إلى الوقوف بالبحث العلمى عند مستوى جمع الحقائق الوصفية المجزأة[٥٦]

ومن ناحية ثانية ، وبالاشارة إلى المدخل الأنثروبولوجى ، وإلى مجموعة الأفكار التى قدمتها الأنثروبولوجيا المعرفية عن اللغة بصفة خاصة ، يأخذ عدد من العلماء على هذا المدخل وضع العلاقة بين اللغة والثقافة فى انسجامية Harmony ليست قائمة فى كل الأحوال .

ومن وجهة نظر الإثنوميثودولوجيا ، تستند الأنثروبولوجيا المعرفية فى دراستها للغة إلى تحليل المكونات Componential Analysis التى تقوم عليها عملية تصنيف المركبات الثقافية فى مجتمع معين ؛ وهو اهتمام يرونه يقوم على تصنيفات ثابتة Static[٥٧] .

ومن ناحية ثالثة ، وبرغم نجاح علم اجتماع اللغة فى سد الفجوة التصورية للعلاقة بين اللغة والبناء الاجتماعى ، فإنه عجز عن استيضاح الدلالة الاجتماعية للقواعد الصوتية ، ولعدد من القواعد الصرفية والنحوية للغة .

وبالنسبة للإثنوميثودولوجيا ، فليس ثمة شك فى أنها قد بذلت جهدا مقدرا فى دراسة لغة الحياة اليومية ، وفى الكشف عن إمكانات استخدام الرموز والإشارات والمعانى بوصفها عناصر لمكونات البناء الاجتماعى ، وأثرها على سلوك الفرد والتفاعل الاجتماعى .

وقد وجه جوناثان تيرنر J. Turner نقدات إلى هذا الاتجاه على النحو التالى :

(١) لا يمكن تعميم نتائج بحوث هذا الاتجاه على جميع أفراد المجتمع ؛ لأنه يدرس فقط مجموعة من الناس يخضعون لظروف اجتماعية معينة ؛ ولذا فإن نتائجه تقتصر على تلك المجموعة .

(٢) لم يذكر كيفية دراسة النفس البشرية والدور الاجتماعى من خلال دراسته لأنشطة التفاعل اليومى .

(٣) لم يذكر كيفية دراسة معانى التفاعل الاجتماعى لأنشطة الأفراد اليومية .

(٤) يستخدم هذا الاتجاه الوثائق الشخصية personal documents أساسا لدراسة الأنشطة الاجتماعية والتفاعل الاجتماعى بين الأفراد ؛ علما بأنه من الصعوبة الاعتماد عليها أساسا لدراسة علمية موضوعية ؛ كما أنه لم يحدد نوعيتها ، ومدى مصداقيتها واستخدامها .

(٥) لم يأت بطرق بحثية جديدة ؛ فكل الطرق التى استخدمها ، كالملاحظة المشاركة ، والمقابلة الشخصية ، والوثائق ، قد استخدمت قبلا .

(٦) لم يقدم مقاييس ثابتة لقياس عملية التفاعل الاجتماعى بين الأفراد[٥٨] .

وعلى أية حال ، يمكن هنا أن نقدم عددا من الملاحظات حول التفسير أو التأويل (العلمى) الذى تميل الإثنوميثودولوجيا إلى استكشاف لغة الحياة اليومية من خلاله ، كالتالى :

١ - إهابة أصحاب هذا الاتجاه بعالم سابق على العلم Pre-scientific ، أو ما يطلقون عليه « المعرفة البديهية » Common-Sense Knowledge ، لا عن طريق الاتصال بالواقع الاجتماعى والتاريخى ، بل بواسطة الارتداد إلى الوعى الفردى . إن جارفنكل ليقرر أن المصدر الأساسى للتكلم إنما هو الفرد ، متناسيا بذلك دور الجماعة . ولئن كان على حق حين رأى أن اللغة ليست « معطى خاما » ، بل حقيقة تستمد معناها من « القصد » Intention الذى تنطوى عليه نفس الفرد ، لقد أغفل حقيقة أخرى لا تقل عن هذه أهمية ، وهى أن كل « كلام » مشبع بالكثير من المعانى والدلالات التى خلعتها عليه الحياة الاجتماعية والظروف التاريخية . فليست دلالة لغة الحياة اليومية متوقفة على الفرد وحده ، بل هى تتوقف فى الأساس على ملابسات الظروف الاجتماعية والتاريخية .

(٢) كذلك فإنه عَبْر هذا الاتجاه يتم تحويل دراسة سوسيولوجيا اللغة إلى دراسات اجتماعية للوحدات الصغرى Micro-Sociological . وهذا يؤدى إلى قصر اهتمام علم الاجتماع فى دراسته للغة على ذلك الحيز المحدود من أحاديث

الأفراد ، كما لو كان منعزلا تماما عن كل ما يحيط به .

(٣) وإذا كان هذا الاتجاه ينصب على دراسة الأنشطة اليومية ، بهدف الكشف عن المعانى الكامنة وراءها ، فإنه يمكن أن يوسم بأنه يقف بمعزل عن التاريخ Ahistoric . ووفقا لما يراه جولدنر A. Gouldner فإن العالم الاجتماعى عند جارفنكل يقع خارج نطاق الزمن ؛ فهو لا يهمه أن يعرف كيف تتكون هذه المعانى عند الأفراد ، ولماذا تتكون ، ولماذا تختلف باختلاف المجموعات الاجتماعية . ذلك أن هدفه هو الوصول إلى تعميمات فضفاضة ، لا ترتبط بزمن معين ، ولا بثقافة محددة (٥٩) .

(٤) ينتج عن هذا أن الإثنوميثودولوجيا تحاول رد المتغيرات الطبقية والاقتصادية والعمرية بين الأفراد المتحدثين باللغة ؛ وذلك فى محاولة منها لتحقيق التوازن الاجتماعى .

وبعيداً عن اتهامها ، يمكن القول إنها بحاجة ماسة إلى مرحلة أخرى تكميلية ، لوضع هذه المتغيرات فى الاعتبار .

وهناك ملاحظة أخيرة على اتجاهات التحليل الاجتماعى للغة ، يمكن ملاحظتها عبر الكم الهائل من الموضوعات التى تصدت لدراستها ؛ فهى موضوعات وصل طموحها إزاءها إلى حد أنها تصورت أنها قادرة على تغطية المشكلات اللغوية والاجتماعية كافة ؛ وهو طموح يعوزه الكثير من الأسلحة المنهجية .

الهوامش

(١) **Kegan, J. and Havemann:** Psychology - An Introduction, 3 rd.ed. Harcourt Brace Janovich, Inc., N.Y., Chicago, 1976, p. 121.

(٢) **Hymes, D. :** "The Ethnography of Speaking" — in Readings in the Sociology of Language, J.A.Fishman (ed.), 4th printing, Mouton Publishers, the Hague, 1977, p. 133.

(٣) **De Saussure, F. :**Course in General Linguistics, trans. by W. Baskin, Philosophical, Library N.Y. 1959, p.241.

(٤) رالف لنتون : الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث ، ترجمة عبد الملك الناشف ، المكتبة العصرية ، بيروت : ١٩٦٧ ، ص ٢٠ .

(٥) لحن العوام للزبيدى ٤ : وأضداد ابن الأنبارى ٢٤٠ ، ومجالس ثعلب ٢/٥٩٩ والبيان والتبيين ١/١٢ .

(٦) المزهر ١/٣٠٤ .

(٧) نوادر أبى زايد ، والاقتراح ١٩ ، ومقدمة ابن خلدون ٤٩٢ ، والمزهر ١/٢١١ .

(٨) أبو الحسن حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب أبو خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ ص ٣٤٤ .

(٩) أبو حامد الغزالى : المستصفى من علم الأصول ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، الجزء الأول ، ١٩٣٧ ، ص ٦٥ .

(١٠) الجاحظ : الحيوان ، الجزء الأول ، ص ٤٤ .

(١١) المصدر السابق ، الجزء الثالث ص ٧١ .

(١٢) ابن جنى : الخصائص ، تحقيق محمد على النجار ، الجزء الأول ، دار الكتب بالقاهرة ، ١٩٥٢ ، ٢٤٨ .

(١٣) عبد السلام المسدى : « الفكر العربى والألسنية » فى « الأقلام » ، بغداد يناير ١٩٦٩ ، ص ٣ - ٣٣ .

(١٤) **Benveniste,** E., Problemes de linguistique generale, 3 eme ed., Paris, 1978, p. 16.

(١٥) **Alpert, H.:** Emile Durkheim and Sociology, 3 rd ed., N.p., 1979, p. 91.

(١٦) **Hymes, D.:** Foundations in Sociolinguistics - An Ethnographic Approach, Tavistock Publications, Ltd., London, 1977, p.186.

(١٧) **Fishman, J.,** Op. Cit., p. 319.

(١٨) Ibid., p. 121.

(١٩) **Hymes, D.,** Foundations, Op Cit., p. 189.

(٢٠) **Gumperz, J.J. and D. Hymes**(eds.): Sociolinguistics - Directions in the Ethnography of Communication, Holt, Rinehart and Winston, Inc., N.Y., London, 1972, p. vi.

(٢١) **Hymes, D.:** "Language in Culture and Society" in A Reader in Linguistics and Anthropology, N. Y., London, 1964, pp. 3 — 14.

(٢٢) **Malionwski, B.:** The Problem of Meaning in Primitive Languages, Supplement I, in Ogden and Richards, "The Meaning of Meaning, " Routledge and Kegan Paul, London, 10 the. et., 1949, pp. 269 - 33b.

(٢٣) محمد الجوهرى : الأنثروبولوجيا - أسس نظرية وتطبيقات عملية مطابع سجل العرب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٠ ص ٤٠٠

(٢٤) **Psathas, G.** (Ed.): Ethnomethods and Ethnomethodology in Social Research, Vd. 35, 1968, pp. 500 - 502.

(٢٥) **Conklin, H.C.:** "Lexicographical Treatment of Folk Taxonimies" in S.A. Tyler (ed.), Cognitive Anthropology, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1969, p. 41.

(٢٦) **Frake, C.O.:** "How to Ask for a Drink in Sabanun" in D. Crystal (ed.), Sociolinguistics, Penguin Education, 1962, pp. 260 - 267.

(٢٧) الشيخ محمد عبده : تفسير الفاتحة ، مطابع دار الشعب ، ١٩٦٩ ، ص١٦ .

(٢٨) محمود السعران : اللغة والمجتمع - رأى ومنهج ، ص ٧٣.

(٢٩) **Zimmerman, D.H.:** "Ethnomethodology" in the American Sociology Vol. 13, Feb. 1978, p.10.

(٣٠) أحمد زايد : علم الاجتماع بين الاتجاهات الكلاسيكية والنقدية ، دار المعارف ١٩٨١ ، ص ٤٦١ . نقلا عن :
Rex, J.: Sociology and the Domestification of Modern World, Routledge and Kegan Paul, London, 1975, p. 27.

(٣١) **Mayrl, W.W.:** "Ethnomethodology - Sociology Without Society" Catalyst, 1973, p. 15.

(٣٢) **Garfinkel, H.:** "Remarks on Ethnomethodology" in Directions in Sociolinguistics - The Ethnography of Communication, J.J. Gumperz and D. Hymes (eds.), Holt, Rinehart and Winston, Znc., N.Y., 1972, p. 3ol.

(٣٣) **Morris, M.:** An Excursion into Creative Sociology, Columbia University Press, N. Y., 1977, pp. 91 - 92.

(٣٤) **Turner, R.:** Ethnomethodology, Middlesex Pinguin Books, 1974, p. 70.

(٣٥) زينب محمد شاهين : الأسس العامة لاتجاه الواقعية المنهجية - مع دراسة لمفهوم الزواج والأمومة عند المرأة القاهرية فى ضوء هذا الاتجاه دراسة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٢ . ص ص ٦٩ - ٧٢ .

(٣٦) سمير نعيم أحمد : النظرية فى علم الاجتماع ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ١٩٨٢ ، ص ٢٢٥ .

(٣٧) أحمد زايدمرجع سابق ، ص ٤٤١ .

(٣٨) زينب شاهين : مرجع سابق ، المقدمة .

(٣٩) أحمد زايد ، مرجع سابق ، نقلا عن : محمود زيدان : مناهج البحث الفلسفى ، جامعة بيروت العربية ١٩٧٤ ص ٦٥ .

(٤٠) **Attwell, p.:** "Ethnomethodology Since Garfinkel" in J. A. Fishman (ed.), Advances in the Sociology of Language, Vol. I. the Hague: Mouton, 1971, p. 180.

(٤١) زينب محمد شاهين ،مرجع سابق ص ٧٤ .

(٤٢) **Garfinkel,** OP. Cit., p. 121.

(٤٣) **Attwell,**P. OP. Cit., p. 181.

(٤٤) Ibid., p. 186.

(٤٥) Ibid., p. 188.

(٤٦) **Cicourel, A.:** The Social Organization of Juvenile Justice, Wiley, 1968, pp. 112 - 123.

(٤٧) **Wieder, D.L.** :"Telling the Code" in R. Turner (ed.), Op Cit., pp. 144 - 172.

(٤٨) **Garfinkel,** Op. Cit., pp. 116 - 186.

(٤٩) **Turner, R.,** OP. Cit., pp., 173 - 179.

(٥٠) **Mackay, R.W.:** "Conceptions of Children and Models of Socialization" in H. P. Dreitzel (ed.), Recent Sociology, Vol. II, pp. 27 - 43.

(٥١) **Attwell,** Op. Cit., pp. 2II - 297.

(٥٢) **Lévi-Strauss,**C. : Sociologie et Anthropologie, Plon, Paris, 1963, p. 76.

(٥٣) Ibid., p. 77.

(٥٤) Ibid., p. 77.

(٥٥) Ibid., p., 79.

(٥٦) Ibid., p., 80.
Ibid., p. 82.

(٥٧) **Gumperz, J. a,d D. Hymes,** Op. Cit., p. 158.

(٥٨) **Turner, J.:** The Structure of Sociological Theory, The Dorsey Press, 1974, III, pp. 152 - 153.

(٥٩) **Gouldner, A.:** The Coming Crisis of Western Sociology, Heimann, London, 1973, p. 391.

الجديد فى علوم البلاغة

مصطفى صفوان

هل جد جديد فى علوم البلاغة بعد أن ظلت نظرية الاستعارة منذ أن صكها أرسطو فى عبارات مأثورة هى هى عبر العصور والحضارات ؟ نعم . وهو جديد يشمل علاقة الإنسان باللغة بعامة .

يعرف أرسطو الاستعارة فى كتاب الشعر بقوله : «تقوم الاستعارة فى أن يطلق على شىء اسم ينتسب إلى غيره» . ومن البين ، من هذا التعريف وما يتبعه من الشروح ، أنه يتضمن مسلمة فحواها أن الأشياء تقوم فى ذاتها بما هى جواهر أولى (كالشمس أو أوليس) ، أو بما هى جواهر ثانية (كالأجناس ، والأنواع) ؛ وأن لكل شىء صورته المحددة ، حسية كانت أو عقلية ، ثم بعد ذلك تأتى الأسماء فتنتسب إليها للدلالة عليها . هذه المسلمة يعز على «الفكر» أن يتخلى عنها ؛ فلو أن الكلمات لم تكن جعلت ليدل كل منها على شىء محدد بعينه دون غيره لا نفتح الباب أمام أهواء السوفسطائيين ومغالطاتهم التى نعلم مدى حرص أرسطو على تنفيذها ببيان قيامها على اللعب بالألفاظ . ولم يقف الأمر عند ذلك ، بل كاد ينتهى ببعض الفلاسفة إلى أن يضمروا للكلمات عداء هو اشبه بالكراهية ، وإن لم يستطيعوا بطبيعة الحال مقاطعتها . وأبلغ مثال على ذلك الأسقف باركلى الذى لا يفى عن رجاء القارىء (وإن كانت فلسفته لا تقر إلا وجوده الأسقفى ووجود ربه) أن يترك الكلمات جانبا ليتأمل المعانى عارية ، مجردة من ثياب الألفاظ المزعج .

صحيح أن هذه المسلمة تثير إشكالات كثيرة تتمثل فى الأسئلة الآتية : أهناك فكر بغير ألفاظ ؟ ثم من نسب الأسماء إلى الأشياء ؟ أهو العرف أم الاصطلاح ؟ من هم الذين اصطلحوا ؟ القدماء ؟ هل اصطلحوا بغير كلمات ، أو بكلمات ما كانوا ليصطلحوا لولا سبق الاصطلاح على مدلولاتها ؟ وفى نهاية الأمر نجدنا أمام مشكلة المشكلات : ما أصل اللغة ؟ هذه الإشكالات وغيرها قد شغلت كثيرا من العقول على مدى العصور فلم تجد لها العقول حلا ؛ لأن الظلام لايتبدد - إذا سمح لى القارىء بهذه الاستعارة - إلا إذا طلع النهار . وهدف هذا المقال إنما هو تبيان أن المعنىّ بالنهار فى هذه الاستعارة إنما هو نظرية العالم السويسرى فردينان دى سوسير فى ماهية اللغة .

إن السمات التى تتميز بها نظرة سوسير إلى اللغة تتمثل فى «أقوال ذاعت كأقوال هيبوقراط ، بالمعنى الذى عرفه هو نفسه لتلك الكلمة ؛ إذ كتب فى إحدى مذكراته[1] : «إنها ليست مسلمات ولا مبادىء ولا مقررات ، بل هى تحديدات ؛ حدود نعود إليها فإذا بنا نعثر دوما على الحقيقة بينها من حيثما بدأنا» . من هذه الأقوال القول بخروج العلامة اللغوية عن مبدأ السببية ، وبأن كل شىء فى اللغة مبنى على الاختلاف ؛ فلا مجال مثلا للحديث عن الكسر حيث لا وجود للضم والفتح ، ثم

بالتفرقات المتعددة بين اللغة والكلام ، وبين الدال والمدلول ، وبين التزامن والتعاقب ، الخ . هذه الأقوال يوضح بعضها البعض الآخر ؛ ولكن هذا التوضيح المتبادل لا ينفى إمكانية ترتيبها ترتيبا منطقيا . ومن هذه الوجهة يحتل مبدأ اللاسببية المقام الأول بينها .

هذا المبدأ يعنى فى الظاهر أنه ما من سبب كان يحول دون اختيار «اليسر» اسما للعسر ، وعكسا بعكس . ولكن من ذا الذى كان بيده هذا الاختيار ؟ يكفى أن نضع هذا السؤال حتى نرى أن الاختيار لا يملكه من استخدموا اللغة أنفسهم ، وحتى نرى وجه الخطأ فى نظرة علماء النفس (على الأقل فى عصر سوسير) ؛ إذ رأوا فى اللغة صورة ثبتت بالاصطلاح : «إنهم يتجاهلون الظاهرة الاجتماعية - التاريخية التى تجر دوامة العلامات فى الزمن ، وبذا تحرّم على السواء جعلها لغة ثابتة أو لغة قائمة على الاصطلاح ، فإن هى إلا النتاج الذى يلده النشاط الاجتماعى فى كل لحظة فارضا إياه بمخرج عن كل اختيار» . ومنه يتبين أيضا أن مشكلة أصل اللغة مشكلة سوفسطائية لا أصل لها سوى اعتيادنا الحديث عن «اللغة الأم» وعن الفرنسية التى «تنحدر» من اللاتينية ، الخ . فأما الحقيقة فهى : «أن مشكلة أصل اللغة لا تختلف عن مشكلة تطوراتها» . «فأن تولد لغة حدث لا وجود له قط ؛ ويكفى أن ننظر فى محاولة كخلق «الاسبرانتو» حتى نتبين السبب : (١) غياب كل حافز (فكل شعب راض بلسانه) ؛ (٢) حتى لو وجد الحافز لاصطدم بمقاومة الجماعة فلا غناء فى أن نحدد نحن ما نعنيه بالمولد ؛ لأن اللغة نفسها لا حدود لها فى الزمن» .

وخلاصة ما سبق هى أن مبدأ اللاسببية يفقد كل مغزاه ، كما بينه اللغوى الإيطالى دماورو ، إذا فصل بينه وبين التاريخية الجذرية للغة . فإن لم نفصل ، تبين لنا أن هذا المبدأ ، فى حقيقة أمره ، إنما يرشدنا إلى الحدود المضروبة على اختيار المتكلمين ، أو بعبارة سوسير : «إن اللغة لما كانت لا تقوم على علاقات طبيعية فإنه لا يمكن تصحيحها بالعقل - كما هو الشأن فى الزواج مثلا ؛ فالمناقشة ممكنة فى تعدد الزواج أو عدمه ، ولكن لا نقاش فى استخدام الحرف الأبجدى فى مطلع بعض الكلمات دون غيرها ، أو فى استخدام كاو (بالإنجليزية) دون فاش (بالفرنسية ، للدلالة على البقرة)» . إن اللغة ، وهى الشرط فى كل حساب ، لا يمكن تصحيحها بالحساب . يبقى أن نرى كيف جمع سوسير بين هذا الإلحاح على تاريخية اللغة الجذرية وبين البنائية التى هو مؤسسها .

إننا نجد الإجابة عن هذا السؤال فى نص ليس أوجز منه إذا قسناه بدسامة فحواه لا بعدد سطوره[٢] :

«إن مشكلة اللغة تعرض للغالبية وكأنهم بصدد ثبت بالأسماء . فى الباب الرابع من سفر التكوين نرى آدم يخلع الأسماء (. . .) . وفى باب السيميولوجيا (علم العلامات) تذكرنا معظم التطورات التى يصطنعها ، أو على الأقل ينقلها إلينا ، فلاسفة اللغة بأبينا الأول آدم وهو ينادى الحيوانات ويعطى لكل اسمه . أمور ثلاثة تغيب غيابا مطردا من الظاهرة التى يتوهم فيها الفلاسفة وجود اللغة .

١ - أولا تلك الحقيقة التى لا نحتاج حتى إلى الإلحاح عليها ، ألا وهى أن جوهر اللغة لا يقوم فى الأسماء ؛ فإن هو إلا عارض أن توافق العلامة اللغوية موضوعا نعرفه بالحواس ، مثل الحصان أو النار أو الشمس بدلا من فكرة مثل «وضع» . ومهما كانت أهمية هذه الحالة فليس هناك من سبب واضح لاتخاذها نموذجا للغة ، بل الأصدق العكس . وإلى هنا لا يعدو الأمر - فى أغلب الظن - أن يكون خطأ مأتاه سوء اختيار المثل .

ولكن الأمر ينطوى ضمنا على اتجاه لا يجوز لنا أن نتغاضى عنه ولا أن نخلى سبيله فيما اللغة فى نهاية أمرها سوى ثبت بالموضوعات . موضوعات معطاة من قبل . أولا الموضوع ، ثم تأتى العلامة ؛ ومن ثم (وهو الأمر الذى سوف ننكره دائما) قاعدة أعطيت إياها العلامة من خارج ، وتصوير للغة بالعلاقة الآتية :

	أ	ــــــــــــ +	
أسماء	ب	ــــــــــــ +	موضوعات
	جـ	ــــــــــــ +	

فى حين أن التصوير الحقيقى هو : أ-ب-ج بمخرج عن كل معرفة بعلاقة فعلية من قبيل أ ـــــ + مؤسسة على موضوع .

فلو استطاع موضوع ما ، أينما كان ، أن يكون بمثابة الحد الذى تقف عليه العلامة لكف علم اللغة عن أن يكون ما هو من قمته إلى أساسه ، ولما نجا العقل الإنسانى بعد من أن تصيبه الضربة ذاتها ، كما هو واضح من هذه المناقشة . غير أن الأمر إلى هنا ، كما سبق قوله ، لا يعدو أن يكون نقدا ثانويا ، ينبغى توجيهه إلى الطريقة التقليدية فى فهم اللغة حين نريد معالجتها معالجة فلسفية . وإنه لمن المخيب يقينا أن نبدأ بأن نخلط بها ، كما لو كان ذلك عنصرا أولا ، تلك الظاهرة ، ظاهرة الموضوعات المسماة ، التى ليست إلا أحد عناصرها . ولكن هذا لا يعدو أن يكون خطأ مبنيا على سوء اختيار المثل . ولو أنا وضعنا بدل helios (الشمس فى اليونانية) ، أو ignis (النار فى اللاتينية) ، أو pferd (الحصان فى الألمانية) ، شيئا مثل [ ] لجنبنا أنفسنا خطأ الانزلاق فى رد اللغة الى ما هو خارج عنها .

والأخطر من هذا كثيرا هو الغلطة الثانية التى يقع فيها الفلاسفة بعامة ، والتى تقوم فى تصورهم :

٢ - إن الموضوع ما إن يحمل اسما حتى يخرج من ذلك كل ينقله السابقون إلى اللاحقين دون توقع ظواهر أخرى ! أو على الأقل إذا طرأ تغيير فيما يخشى منه (فى ظنهم) إلا على الاسم

وحده ، كما فى افتراض تحول fraxinus إلى frêne . ومع هذا فالفكرة أيضا لاتسلم . وإن هذا وحده لمدعاة إلى مراجعة النظر فى زواج الفكرة والاسم حين يتدخل فى المركب الفلسفى هذا العامل الذى لاتسبق رؤيته أبدا حضوره ، والذى نجهله جهلا مطبقا ، ألا وهو الزمن . ولكنا ما كنا نرى حتى فى ذلك شيئا يلفت النظر ؛ شيئا تتميز به اللغة ويؤلف خاصيتها دون غيرها ، لو أن الأمر وقف عند هذين النوعين من التغير ، وهذا النوع الأول من الانفصام ، الذى تبارح به الفكرة من تلقاء ذاتها العلامة ، سواءً تغيرت هذه أو لم تتغير . فإلى هنا لايزال الشيئان (الفكرة والعلامة) كيانين مستقلين . فأما السمة المميزة بحق فهى الحالات التى لاحصر لها ، والتى يُحدث فيها تغيير ما فى العلامة ، تغييرا فى الفكرة نفسها ، والتى نرى فيها دفعة واحدة أنه لم يكن هناك أى فارق ، من مرحلة زمنية إلى مرحلة زمنية ، بين مجموع الأفكار المميِّزة ، ومجموع العلامات المميِّزة .

علامتان تندغمان بفعل التطور الصوتى ؛ وكذلك تندغم الفكرة إلى حد معين (يعينه مجموع العناصر الأخرى) .

علامة تتميز بالطريقة العمياء ذاتها ؛ وإذا بمعنى ما يلتصق لا محالة بهذا الاختلاف الناشىء .

ها هى ذى أمثلة ، ولكن لنسجل منذ الآن إلى أى مدى تخلو من كل قيمةٍ وجهةُ نظر تبدأ من علاقة بين الفكرة والعلامة ، موضوعةٍ خارج الزمن ؛ خارج النقل من جيل إلى الجيل الذى يعلمنا وحده ، تجريبيا ، ما قيمة العلامة » .

إن أهمية هذا النص لا تقف عند نقد تصور اللغة على أنها ثبت ، بما يتضمنه ذلك من إخضاع الدَّوال للمدلولات إخضاعا مباشرا ؛ فهذا النقد قد قام به هيجل من قبل على أحسن وجه[٣] . ولكن الأهم هو التصور الجديد الذى يأتى به سوسير ، والذى يقيم عليه هذا النقد ، ألا وهو تصور **نسق من العلامات** (أ - ب - ج) **كل شىء فيه علاقة** . وهو ما يعنى أن (أ) مثلا لا تؤدى وظيفتها بوصفها صوتاً له دلالته المباشرة على شىء أو معنى ما ، بل بوصفها فى جوهرها لا - ب أو لا - ج . هذا التعريف من شأنه أن يثير حيرة تتمثل فى هذا السؤال : وكيف يمكن إسناد الوجود إلى ما ارتفعت عنه كل سمة إيجابية ؟ أو بعبارة أقرب إلى مشاكلنا اللغوية نقول : إذا كانت للعلامة سمة إيجابية ، لم تكن اختلافا محضا أو علاقة ؛ وإذا لم تكن لها مثل هذه السمة ، فكيف تتسنى لنا معرفة أن العلامة التى ترد فى الجملة مرتين هى العلامة ذاتها ؟

من المعلوم أن هذه المشكلة قد شغلت سوسير إلى حد كبير ، وأنه ضرب لحلها أمثلة متعددة ، أولها لعب الشطرنج ، الذى لا يمكن أن نعرف أية قطعة منه (ولتكن الحصان) بشكلها الحسى ، الذى يمكن أن يستبدل به أى شكل آخر ، مادام يختلف عن بقية القطع ، وإنما نعرفها بقاعدة نقلها . وسنكتفى هنا بمثال الشارع الذى أعيد بناؤه .

إن أى منزل يختلف عن سواه دون أن نستطيع تعريفه بهذا الاختلاف عينه ؛ فهو باق ولو هدمت المدينة من حوله . ولو هدمناه وحده لما أثر ذلك فى بقية المنازل . ولا هو يتغير بتغير علاقته بهذه البيوت ؛ فإنه إن زاد ارتفاعا عن أحدها لما أضاف ذلك شيئا إلى ارتفاعه . إنه لاصق بنفسه ، لا يعرف القسمة ولا الكثرة . على العكس من ذلك يعرَّف الشارع بمحله فى نسق المدينة ، بحيث لا نستطيع حتى القول إنه ما ليس سائر الشوارع ، إذا كنا نعنى بذلك أن له وجودا يحمل صفات لا تحملها هى ، بل الأحرى أن وجوده نفسه إنما يتحدد بهذه الغيرية المتجلية فى نسق المدينة ، حتى ولو هدمت جميع مبانيه ثم أعيد بناؤها . فالمبتدأ فى قولنا : «إنه ما ليس سائر الشوارع» ، ليس فى الحقيقة مبتدأ يسبق الإضافة النافية ، بل هو نتيجة للنفى الذى لا تعريف له إلا به . والخلاصة هى أنه إذ كان وجودا بلا جوهر فهويته كذلك بلا شىء استحق الهوية ، كما أن وحدته بلا واحد .

هذه الاعتبارات تمهد السبيل إلى الإجابة عن السؤال الذى وضعه سوسير للمرة الأولى على هذا النحو : فى جملة «أيها السادة ، لقد اندلعت الحرب . أقول لكم إنها الحرب أيها السادة !» هل هى نفس الكلمة « السادة » ترد مرتين ؟

فأما أن « السادة » كلمة واحدة فهذا ما لا يتطرق إليه الشك . يبقى أن الواحد هنا هو الاختلاف أو المقابلة ، بمعنى عدم مطابقة الكلمات الأخرى . أو لنقل بعبارة ثانية : إن هذا الاختلاف يعرِّف قطعا وحدة ملموسة الجوانب ؛ غير أن هذه الوحدة ليست صفة لواحد ، أو ليست صفة يتصف بها « شىء إيجابى » - كما يقول سوسير . ولهذا عينا كانت هذه الوحدة ، التى لا شك فى أن أجمل رمز لها هو معقوفا سوسير الفارغان فى النص الآنف الذكر ، كانت تتصف بهذه الصفة الفريدة ، ألا وهى إمكانية ظهورها فى أكثر من موضع ، دون أن نستطيع القول إن ظهورها هنا يطابق ظهورها هناك (وهو الأمر الذى يدحضه ما بينهما من المسافة) ، أو أنها هى هى تحت المظهرين . فما هذا التحت ؟ إن قولنا بأن **الكلمة نفسها** ترد فى الجملة مرتين ، إنما يعنى **التقابل نفسه** : مع « السيدات » - مثلا - على مستوى اللغة .

يبقى أن التقابل على هذا المستوى لا يمنع استعداد الكلمة لخلق معان جديدة حسب العلاقات الجديدة التى يدرجها فيها الكلام . أقول : « أيها السادة ، لقد اندلعت الحرب !» هل يعنى ذلك أنى أدركت تمام الإدراك ما يحمله هذا النبأ ؟ ليس بالضرورة ؛ فالأحداث تأخذنا دائما على غرة . لهذا أكرر : « أقول لكم إنها الحرب أيها **الأغبياء** » ؛ فذلك هو معنى « السادة » ؛ إذ ترتد ثانية إلىّ وإلى من أتحدث إليهم . كانت

« السادة » ، فى مطلع الجملة ، تعنى المخاطبين بما هم ذكور ، وبما يقتضيه الخطاب من التأدب ؛ فأما فى آخرها ، فهى عنوان على إدراكى الهارب ، أو الوشيك ، لهول الحدث .

إنى أترك هنا الخوض فى الاعتراضات الكثيرة التى وجهت إلى نظرية سوسير ، والتى مؤداها أنها نظرية تجعل التخاطب (Com-munication) بين الناس مستحيلا مادامت الكلمات يتغير معناها بحسب مواقعها كما تتغير قوى الجيوش . يكفينى النص على النتيجة التى أرجو أن تخرج بوضوح من جميع الاعتبارات السابقة على إيجازها ، ألا وهى : أن نظرية سوسير لو كذبت لاستحال تفسير قدرة الكلمات - مهما جمدت معانى الألفاظ فى القواميس - على خلق معان جديدة ، سواء نجم عن هذا الخلق الصلح أو الشقاق - وهو كثير وإن تجاهله الفلاسفة وكثير من علماء اللغة .

يبقى أن القول بتوقف معانى الكلمات على مواقعها ، بما يؤدى إليه هذا القول من طرح الفكرة الشائعة القائلة بأن لكل كلمة معنى جعلت له ، لا يحتاج إلى نظرية لغوية عميقة . فلقد سبق الفيلسوف برنتانو إلى ملاحظة سديدة مؤداها أنه لما كان جميع علم المعانى مؤسسا على حروف خالية من المعنى فى ذاتها ، فالأمر كذلك بالضرورة فى الكلمات ؛ فهى أيضا تفقد قابليتها لكل معنى جديد لو كان لكل منها معنى فى ذاتها . ونعلم أيضا أن ريتشاردز- وهو قطعا لم يقرأ مذكرات سوسير ، لأنها لم تكن قد نشرت بعد - يبدأ كتابه المأثور فى فلسفة البلاغة بنقد لاذع للرأى القائل بأن كل كلمة تملك معناها الثابت مثلما تملك حروف هجائها . وهو نقد يبين فيه أن فكرة المعنى الثابت هذه لا تصدق إلا فى بعض فروع العلم ، كهندسة إقليدس . وهو يقترح بدلا منها فكرة « حركة المعنى » ، بما هى حركة ذات أثر رجعى ، لا تتبين بمقتضاها معانى الكلمات إلا بانتهاء الجملة أو المقال . وبذا يقترب ريتشارد من بعض أفكار سوسير الرئيسية ، التى تجعل من نظريته نظرية لا يستغنى عنها علم البلاغة .

نعم ، إن الخدمة الجليلة التى تسديها إلينا نظرية سوسير إنما تقاس بإجابتها عن هذا السؤال : علام يتوقف ظهور المعانى الجديدة ؟ فمن البينّ فى ضوء ما سبق شرحه من هذه النظرية أن هذا الظهور ينبنى على طبيعة العلاقات بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود . وهذه العلاقات لا تخرج عن نوعين : الترابط والاستبدال[4] . فالجملة ، أو الكلام بوجه عام ، ربط بين الكلمات من جهة (ومنه تأتى « حركة المعنى » التى تحدث عنها ريتشاردز) ، ثم هو ينم - من جهة أخرى - عن اختيار كان يمكن أن يأتى فى محل الكلمة المختارة بكلمة أخرى .

وهنا يأتى محل الإشادة بما أسداه رومان جاكوبسون ؛ إذ بينّ أن الترابط والاستبدال هما محورا اللغة ، وأن العجز عن الكلام (آفيسيا) بأقسامه التى لا حد لها ، والتى انتهت إليها الدراسات السابقة ، يمكن حصره فى قسمين : إما أن يكون نتيجة خلل فى محور الترابط ، أو خلل فى محور الاستبدال . ثم هو قد تعرض بعد ذلك لما يسمى بنظرية « الأشكال » . ونحن نعلم كيف استبد هنا الولع بالقسمة بعلماء البلاغة فى كل عصر ومكان ولكن المهم هو أن التفرقة بين هذه الأشكال كانت تنبنى على النظر فى العلاقات بين المعانى أو الأشياء ، فإذا بك ترى المجاز مثلا يقسم أقساما لا تنتهى ، يحظى كل منها باسم يختص به ، تبعا لنوع العلاقة ، كعلاقة الحاوى بالمحوى (كما فى : شربت الكأس) أو الجزء بالكل (كما فى : رأيت ثلاثين شراعا) ، الخ . وكأن المعانى لها وجود قبل أن يخرج بها الكلام إلى الضوء ، وكأن هناك حدا مضروبا على ما يمكن أن يجد به الكلام الحى البليغ . وهنا يقوم فضل جاكوبسون ؛ إذ استند إلى بنيائية سوسير فبينّ أن هذه الأشكال جميعها يمكن ردها إلى قسمين كبيرين حسب وقوعها إما على محور الترابط ، وهو المجاز ، وإما على محور الاستبدال ، وهو الاستعارة . يبقى أن نعرف ما إذا كان الشكل يقع على هذا المحور أو ذاك ، مدفوعا إليه بما هناك من العلاقات بين المعانى والأشياء (ومن ثم يكون تابعا لها) ، أو بين الألفاظ (ومن ثم يكون خالقا لها) . هذا سؤال لا يضعه جاكوبسون ، وأغلب الظن أنه لم يترك الاحتمال الأول كلية ؛ ودليل ذلك حديثه عن « محور الاستعارة أو الشبه » ؛ وإنما ندين بالتحرر من هذا الاحتمال إلى جاك لاكان .

فبحسب لاكان ، لو أنا قلنا « كثير الرماد » لما انبنى قولنا على رباط بين شيئين هما كثرة الرماد والكرم ؛ بل إن كثرة الرماد فى حد ذاتها ربما كانت دليلا على القذارة . وإنما تقوم الكناية على الترابط بين اللفظين ، « كثرة الرماد » و « الكرم » ؛ وهو ترابط لا يستقيم إلا حيثما وجدت تقاليد محددة للضيافة ، لا قيام لها إلا بقيام اللغة ، شأن كل التقاليد المتوارثة . ومنه يخلص لاكان إلى صيغة « جبرية »[5] للمجاز :

و(د . . . دَ) ≅ د (-) م

وتتسنى قراءتها على النحو الآتى : المجاز وظيفة (و) لما بين دالين (د ، دَ) من ترابط (. .) تقوم فيه (≅) إمكانية فصل (--) الدال (د) عن مدلوله المألوف (م) .

فإذا انتقلنا إلى الاستعارة كان الخطأ الأكبر الذى تبرزه نظرية لاكان هو الاعتقاد بأن معنى الاستعارة يكمن فى الكلمة التى تحل محلها الاستعارة ، وبأن الدافع إليها هو ما بين مدلول الكلمتين من جامع الشبه . خذ مثلا هذه الأبيات من قصيدة أمل دنقل المعنونة «الجنوبى» و فى مقطع منها بعنوان «مرآة» يقول :

- هل تريد قليلا من البحر ؟
- إن الجنوبى لا يطمئن إلى اثنين يا سيدى :
البحر - والمرأة الكاذبة .

أنكهفى بأن البحر هنا استعارة تعنى الوعود ويبررها ما بين ماء

البحر وكثرة الوعود من شبه ؟ لو أن الأمر كذلك لكفى القول : « إن الوعود كثيرة كماء البحر » ، ولكان هذا القول « حكمة » لا جديد فيها ، وليس استعارة شعرية . إن جمال هذه الاستعارة وقوتها إنما يكمنان فى كونها تسفر عن جوهر الوعد بما هو كلام لا يسبر غوره إلا المستقبل - إذا سبر - ولا تدرى منه ، بما هو كلام ، من أنت فى مرآة الآخر . أين تعب الوجود الإنسانى إن لم يكن فى اضطرار المرء إلى البحث عن حقيقته - تلك الحقيقة التى لا تغيب عن الشاعر الإشارة إليها فى نهاية قصيدتـه - فى مرآة الآخر أو مرآة كلامه ؟ إن ذلك أقسى من الكذب الصريح ولو ورد على لسان المرأة .

فإذا رجعنا إلى مثال أرسطو المأثور تبين أننا لا نفهم منه شيئا إذا وقف فهمنـا عنـد التقـاط أن « مسـاء الحيـاة » يعـنى « الشيخوخة » ثم ماذا تعنى «الشيخوخة» ؟ هذا تحديدا هو ما تكشف عنه الاستعارة لمن يستمـع : الساعـة التى يقبل فيهـا الـظلام . إن حقـائق الحيـاة الكبـرى تستعصى عـلى الكـلام الصـريح ، ولـذا تركت مثـل هذا الكـلام للخطبـاء والرسـل والمبشرين وغواة الحِكَم وأصحاب المنابر ، أما هى فلا ترضخ إلا لاستعارات الشاعر .

وليس يعنى ذلك أن وراء كل استعارة سرا . فلنأخذ مثلا هذه الاستعارة التى لا يكاد يخلو كتاب من كتب البلاغة من ذكرها : زيد أسد . هل كل معناها أنه شجاع كالأسد ؟ كلا ، بل إن مجىء « أسد » محل « شجاع » ، فضلا عما ينم عنه من اليقين الأقوى عند المتكلم على ما ينبه إليه عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز ، من شأنه أن يضفى على شجاعة زيد طابعا فريدا ، لا يجعل منها صفة من صفاته ، ربما لا تتحقق فيه ، بل علامَته وعنصره اللازم ، حتى لينعقد به النسب بينه وبين طبقة أخرى من الكائنات .

إن الاستعارة ، بحسب لاكان ، ليست مجرد إتيانٍ بدال محل دال آخر ؛ فهناك استبدالات لا يخرج منها أى معنى جديد ، كما هو الشأن بين المترادفات ، بل هى المسلك الذى ينفذ به المتكلم إلى معنى الدال المسقط[٦] . ومنه تخرج هذه الصيغة الجبرية :

و (دَ / د) د ≅ د (+) م

وقراءتها كـالآتى : الاستعارة وظيفـة تستبدل دالا بـدال آخـر (كما فى بحر : دَ / وعد : د) استبدالا يقوم به الوصل (+) أو الالتحام بين الدال المسقط (د) ومدلوله المبتكر (م) .

وأخيرا ، فلقد يعجب القارىء إذ يرى محللا نفسيـا ، مثل جاك لاكان ، يدلى بدلوه فى مجال ليس فى الظاهر مجاله . ولكن الواقع أن فرويد إذا كان قد اكتشف شيئا فهو أن الأحلام تحفل بالمجازات والاستعارات[٧] ، وأن كل عَرض هستيرى إنما يستر وراءه استعارة ، حتى لقد أدى به الأمر إلى أن يكرس لدراسة أشكال النكتة ومسالكها كتـابا يقـارن بأمتن مـا كتب فى علوم البلاغة . ما معنى المجاز والاستعارة فى الأحلام ؟ أمعنى ذلك أن الدوال تعمل وحدها على إظهار معان جديدة لم يسبق التصريح بها ، حيث لا إعمال للفكر ؟ نعم ، ولربما كان ذلك المخرج إلى كليةٍ جديدة لا تقارن بالإنسانية (هومـانيزم) التى هى فى أول الأمر وآخره بدعة إيديولوجية ، كليـةٍ تتعدى الشـرق والغرب معا .

هوامش :

(١) جميع الاستشهادات هنا من المذكرات التى نشرها جودل بجنيف عام ١٩٦١ ، إلا إذا نص على خلافه .

(٢) ننقله عن نشرة دماورو لمحاضرات سـوسير ، الحـافلة بالتعليقـات والهوامش . بايو ، باريس ، ١٩٧٢ ، ص ٤٤٠ - ٤٤١ .

(٣) انظر : قسم « الوعى » فى علم ظهور العقل لهيجل ترجمة مصطفى صفوان ، ونشر دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢ .

(٤) استخدم هنا مصـطلحات جـاكوبسـون الذى يـرد ذكره فى الفقـرة التالية . أمـا سوسـير فكان يتحـدث عما يمكن تـرجمته بـالعلاقـات الاستدعائية والنحوية .

(٥) بمعنى أنها تسمح باستبدال الكلمات بالحروف كـما تسمح الصيغـة الجبرية بوضع الأعداد محلها .

(٦) أما المجاز فهو المسلك الذى تتسنى به فى المحل الأول مداورة الرقابة .

(٧) انظر : تفسير الأحلام ترجمة مصطفى صفـوان ومراجعـة الدكتـور مصطفى زيور . نشر دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩ .



- **تجربة نقـــدية :**
  - فيض الدلالة وغمــوض المعنى في شــعر محمد عفيفي مطر .
- **متابعـــات :**
  - يوسف القعيـد والرواية الجديدة .
- **ندوة العــدد :**
  - أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر
- **عرض كتـــاب :**
  - أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث .
  - إرادة المعرفة .
- **عرض الدوريات الأجنبية :**
  - دوريات إنجليزية .
- **رسائل جامعية :**
  - الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش .

اســـتدراكات

تود مجلة فصــول أن توضح ما يلى :

- أن المقال الذى نشر فى العدد السابق من المجلة بعنوان « نحو تحليل بنيوى للشعر الجاهلى » من ترجمة أحمد طاهر حسنين .
- وأن « نصوص من النقد الغربى الحديث » الذى نشر فى العدد نفسه فى باب « وثائق » من ترجمة ماهر شفيق فريد .
- وأن عرض كتاب « الاطراد البنيوى فى الشعر » بقلم حسن البنــا .

فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر

فريال جبوري غزول

لنا لغة للتذكــر . . .

محمد عفيفى مطر .

simplement un souvenir circulaire .

Roland Barthes **

١ - مدخـل شبه منهجـى

١ - الحداثة والإبداع

لو كانت الحداثة أمراً يمكن تلخيصه فى كلمات معدودة لقلنا إنها انفجار معرفى لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه . وهذا فى ذاته معجزة ومعضلة إنسانيـة فى آن واحد . ففى هـذا الانفجار متعـة ورعب دينوسى** : تتفجر الطاقات الكامنة وتتحرر شهوات الإبداع فى الثورة المعرفية ، مولدة فى سرعة مذهلة وكثافة مدهشة أفكاراً جديدة ، وأشكالاً غير مألوفة ، وتكوينات غريبة ، وأقنعة عجيبة ، فيقف البعض منبهراً بها ، ويقف البعض خائفاً منها . هذا الطوفان المعرفى يولد خصوبة لا مثيل لها ، ولكنه يُغرق أيضاً . وعلينا أن ندرك جانبى هذه الظاهرة إذا أردنا التعامل معها . ولن يجدينا أن نلوم النهر لفيضانـه ؛ ومن الأجدى أن نفكر فى كيفية الانتفاع من المياه المهدرة فى أرض تموت عطشاً .

والنهر كالقصيدة ، يلبس الأقنعة ؛ والنهر كالقصيدة ، يمكننا أن نتحدث عن دلالته حتى أبعد حدود الكلام . ولكن ما معنى النهر ؟ النهر يكـون ولا يعنى ؛ فالمعنى فى كيـانـه . وكـذلـك القصيدة ؛ فعندما تطفح الدلالة ينحسر المعنى ؛ وبين مد الدلالة وجزر المعنى تتولد قصائد محمد عفيفى مـطر ، أقرب إلينـا من أنفسنا ، وإن كانت عصية على التصنيف . إنها تنطق بما فى أعمق أعماقنا ، ولكنها تبقى مستعصية على التفسير . وهى تشدنا بنقاء رؤ يتها ، وتربكنا بتطرفها الشكلى ، وتحتلنـا وجدانيـاً وتعذبنـا عقلياً ، ترفعنا وتذلنا ؛ تناجينا وتصدنا فى آن واحد ؛ وفى هذا التزامن تكمن تحديات القصيدة . فالقصيدة المطرية تكاد تقول لقـارئها بـأسلوب مغر واستفـزازى ، وبنبرة تجمـع بين الـوعد والـوعيـد : اقـرأنى ! ! وبـين استجـابـة القـارىء لتحـريض القصيدة ، وتعجيز القصيدة لجهد القـارىء ، تتشكل مـلامح الرغبة والمكابدة ؛ اللذة والخطر ، اللتين يعانيها القارىء بمحض إرادته . وهذه الإرادة ليست هوى بقدر ما هى هوية .

فالقارىء الذى يستهويه الشعر الصعب واللغة الممتنعة ليس قارئاً أفرزته الحداثة اليوم ، وإنما هو قارىء موجود منذ القدم ،

وجوده مستمر فى مختلف الحضارات ، وعلى مدى الحقبات التاريخية والأدبية . ففى التراث الإغريقى القديم هو القارىء الذى كان يتغنى بالترانيم الأورفية Orphic Hymns ، وفى العصر الوسيط هو القارىء الذى كان يختار ما يسمى بالشعر المنغلق trobar clus على الشعر المنفتح trobar plan ، وفى عصر النهضة وما بعدها كان يقرأ للشعراء الميتافيزيقيين Metaphysical Poets ، وفى العصر الحديث يقرأ للشعراء الرمزيين . أما فى حضارتنا فهو القارىء الذى يقرأ لأبى تمام وأبى العلاء والنفرى والمسعدى وأدونيس ومطر . وقد يستنكر نفر هذا الشعر ، ويعجب آخر من قرائه الغاوين ؛ ولكننا إذا لم نسمح لأنفسنا بأن نحكم على هذا الشعر مسبقاً بوصفه بدعة ، وعلى قراءته بأنها غواية ، وتعاملنا مع مبدعيه ومتلقيه من منطلق كونه تعبيراً فنياً عن ظاهرة إنسانية أشمل ، فسنجد له نظائر فكرية وتاريخية . ذلك أن تاريخ الإنسان ، أعنى تاريخ نضال الإنسان ، حافل بالسعى نحو الصعب والعصى ، بل متمحور حوله . ولو أن مفكراً كماركس لم يبحث عن المغلق والخفى فى التاريخ وفى العلاقات لما طلع علينا بنظريته ؛ ولو أن الشعوب قنعت بالسهل لما كانت الثورة . فكما أن الثورة تفجر طاقات الشعب ، كذلك القصيدة ؛ تفجر طاقات اللغة . والقصيدة المستغلقة كالثورة المستعصية ؛ تطالبنا بتحقيقها . وفى قراءة القصيدة ، كما فى ممارسة الثورة ، نجد أنفسنا وجها لوجه أمام محدوديتنا ؛ نفسنا القصير ، وأدواتنا القاصرة - فلا عجب أن نتراجع أمامها ، ونأخذ طريقاً آخر . ولكن العجب العجاب أن نبقى مصرين على المسيرة ، لا يحبطنا إحباطنا .

لماذا محمد عفيفى مطر ؟[1] .

لأن شعره - أكثر من شعر أى شاعر آخر فى الوطن العربى - يثير قضية من أخطر قضايا الإبداع العربى وأكثرها تأزما ، وهى القطيعة بين النقد والإبداع . فعوضاً عن الجدلية المنتظرة بينهما ، نجد الانفصام شبه التام . وفى تصورى أن التباعد بين النقد والإبداع الذى يصل أحياناً إلى درجة التناحر مؤشر إلى مشكلة التواصل المخيفة التى نعانى منها جميعاً ، والتى تؤدى إلى تشتت الطاقات وإهدارها . فبالرغم من غزارة مطر وعطائه[2] ، لا نقع إلا على دراسات نادرة لشعره[3] . وهناك إجماع سائد بين النقاد والقراء بأن لمحمد عفيفى مطر صوتاً متفرداً ، وقدرة إبداعية وشاعرية متميزة ، وأثراً بالغاً على حركة الشعر الجديد . وإذا كان لبعضهم تحفظات على مطر فذلك بسبب غموضه وصعوبة شعره .

٢ - الغموض والشعر

وفى بحثى هذا أود أن أتعامل مع ظاهرة الغموض على وجه الخصوص من خلال قراءتى لشعر محمد عفيفى مطر ، الذى يمثل قمة الغموض فى الإنتاج الشعرى العربى ؛ لأنى أعتقد أن الغموض بالنسبة للشعر ، كالشعر بالنسبة للغة . والغموض لا يقتصر على الشعر ؛ فكثير من النصوص الفلسفية والصوفية والمقدسة تتسم بالغموض . ونحن لا نطرحها جانباً ، ولا نسقطها من حسابنا ، لأنها غامضه . فالغموض يكاد يكون سمة النصوص الباقية لا الزائلة .

وليس الغموض معضلة تأويلية جديدة ؛ فكل مفسر لنص دينى أو دنيوى عليه أن يتعامل مع تعدد المعانى أو تضاربها أو غيابها . وقد قام كثير من النقاد والمفسرين بدراسات تطبيقية عن ظاهرة الغموض باختيارهم لنصوص صعبة ، وتحليلها تحليلاً دقيقاً ، بحيث إنهم أقنعوا القراء المحافظين أو المتحفظين بالثراء الدلالى لهذه النصوص ، ووجهوا المتلقين إلى احتمالات المعنى فيها . وربما كان الشاعر « دانتى » أول من نظر فى تعدد مستويات المعنى فى النص الأدبى . كما أن دراسة « جريرسون » عن الشاعر الإنجليزى الميتافيزيقى « جون دون » (١٥٧٢ - ١٦٣١) أدت إلى قراءة جديدة لدون ولغيره من الشعراء الميتافيزيقيين ، وكان لها أثر كبير على ت . س . إليوت[4] . أما الناقد وليم إمبسن فقد قام بدراسة مستفيضة عن أنواع الغموض فى كتاب بعنوان سبعة أنماط من الغموض ، نفدت منه طبعات عدة ؛ وفيه يعتمد الباحث فى تصنيفه لأنماط الغموض على الشعر الإنجليزى منذ « تشوسر » إلى القرن العشرين[5] . أما ريادة الشكليين الروس فى النقد فقد كانت النتيجة الحتمية لتعاملهم تعاملاً حميماً مع الشعر الروسى الطليعى فى أعقاب ثورة أكتوبر[6] . كما أن الناقد « ريفاتير » قام بدراسات أسلوبية تعرض فيها للغموض فى شعر الرمزيين والسرياليين الفرنسيين ، أدت إلى فهم دور القراءة الاستكشافية والاسترجاعية وتكاملها ، فى الوصول إلى دلالة النص[7] .

وقد تصدى لمشكلة المعنى والدلالة والغموض مفكرون فى حقل علم العلامات (السيميوطيقا) وعلم التأويل (الهرمنيوطيقا) ، لن أذكر إلا اثنين منهم ، لأنى سأرجع إليهما فيما بعد ، وهما « شارلز سوندرز بيرس » مؤسس علم السيميوطيقا[8] ، و « بول ريكور » ، وهو صاحب مدرسة حديثة فى التأويل[9] . ولم أقع على معالجة للموضوع فى الدراسات العربية المعاصرة إلا عند مصطفى ناصف فى كتاباته عن المعنى[10] ، ونصر حامد أبو زيد فى دراساته عن التفسير والتأويل[11] . وأرجو قبل أن أدخل فى تفاصيل المنهج وجزئيات التحليل ، أن أشير إلى أن هذه الدراسة هى نواة أو بداية أو مشروع غير مكتمل ؛ فقد عاقنى أمران عند تعاملى مع شعر مطر :

أولاً : صعوبة العثور على أعمال مطر المبعثرة ؛ فقد نشر فى مختلف الأقطار العربية ، وليس هناك نسخة محققة من أعماله ، كما أن كتاباته النقدية ومقابلاته الصحفية المتفرقة لم تجمع إلى الآن . ولهذا يضطر الباحث إلى أن يكون باحثاً بالمعنى الحرفى ؛

أى أن يبحث ويفتش عن هذه المجلات والدواوين . وهكذا ينقضى الوقت فى البحث عن الدال عوضاً عن المدلول[١٢] .

ثانياً : قصورى الذاتى ؛ لأن قراءة مطر تعتمد على ثقافة موسوعية في الفلسفة والتصوف والشعر والتراث والفولكلور على نحو لم يتهيأ لى ؛ فالقصيدة المطرية تفجير معرفى ، وتشعب دلالى لا نظير له ، يجعل القارىء المتخصص يشعر بأنه ليس أكثر من ناشىء ومبتدىء .

وأود أن أشكر فى هذا المجال الأشقاء العراقيين والأخوان المصريين الذين ساعدونى فى الحصول على أعمال مطر ، كما أشكر كل زملائى الذين ساعدونى فى اختراق سطح القصيدة والاقتراب من مكنونها ، ومنهم من صحح مسيرتى فى متاهة القصيدة ، ومنهم من كشف لى عن تناصها[١٣] ، ومنهم من ناقش معى مفهوم الرمز الشعرى ، ولولا كثرتهم لذكرتهم واحداً واحداً . فقراءتى لشعر مطر كان عملاً جماعياً ، أدين بأحسن مافيه لغيرى ، وأتحمل مسئولية ما يبقى . أما الشاعر فأبرئه من كل ما أقول ، ولا علاقة له بقراءتى لشعره ، ولا أظنه إلا مختلفاً معى ، ولا أنتظر منه إلا أن يضيفنى إلى زمرة النقاد الذين أساءوا إلى الشعر العربى[١٤] . والقصيدة - فى آخر الأمر - ليست لصاحبها بل لقارئها ؛ ليست لمبدعها بقدر ما هى لمتلقيها ؛ لأنها لا تكتمل إلا فى القراءة ، كما لا يكتمل اللحن الموسيقى إلا عند العزف . أما أنا فقد استفدت كثيراً من القراءات النقدية التى قام بها غيرى - على قلتها . وحتى عندما أخذ الناقد موقفاً متردداً من مطر (محمود أمين العالم) ، أو موقفاً حذراً منه (على عشرى زايد) ، فإننى - مع اختلافى الودى مع تفسيراتها - لن أنكر أنهما وضعا شاعرية مطر فى جدول أعمال النقد ، وقاما بتقييم له . وبالرغم من أننى لا أتفق مع مسلماتهما ونتائجهما ، فقد فتحا لى باب التأمل فى موضوع إشكاليات القراءة . وكذلك أقرر هنا أننى تعلمت من اسماعيل دياب وحافظ وقنديل وسلام فى قراءاتهم المتعاطفة مع شعر مطر ؛ فقد فتحوا لى باب التأمل فى موضوع منهج القراءة ؛ فليس أصعب على ناقد من أن يبدأ دراسته بلا سوابق نقدية فى موضوعه . الصمت أقسى على الناقد منه على الشاعر .

٣ - النقد والدلالة

فلأوضح مفهومى للنقد . الناقد عندى ليس معلماً يعلم الشاعر كيف يكتب فيقول له « لا تكن غامضاً » أو « كن غامضاً » ، « أسأت هنا وأخطأت هناك ! » ؛ بل إن التعليم نفسه ما عاد يمارس بهذا الشكل الفج . الناقد قارىء ككل القراء ، يتميز عنهم بترجمة ما يقرأ إلى نموذج نقدى يمكن التعامل معه : توظيفه ، تعديله ، تصحيحه ، تطويره أو تغييره . وهذا النموذج يسهم بدوره فى قراءة القصيدة . وهناك كتاب يقومون بأنفسهم بتقديم النموذج الذى يسهم فى قراءة النص ؛ وقد فعل ذلك « جيمس جويس » لروايته الفذة عوليس . لكن النموذج النقدى هو - فى آخر الأمر - مسئولية الناقد ، لا المبدع ؛ فأنا أرى - كما قلت قبلاً - أن القصيدة لقرائها أكثر مما هى لمبدعيها ، ومع الاعتذار لكل المبدعين عن هذه المصادرة ، لا أملك إلا أن أومن إيماناً عميقاً بضرورة تأميم الأعمال الأدبية ، لا إبقائها ملكية خاصة ؛ فالقصيدة هى هى لا تتغير ؛ النص باق ، أما الذى يتغير فهو القراءات المتعددة . وهنا سأستعير المصطلح الأدونيسى : الثابت والمتحول[١٥] ؛ فالثابت هو النص ، والمتغير هو القراءات . ولكن كيف يتم التحول فى القراءة ؟ إنه يتم من خلال تغير النموذج . وهنا أود أن ألح على أن النموذج اختزال لغرض الإدراك والتوصيل . وهو بالضرورة - ككل اختزال - أفقر من الأصل . ولهذا يبقى الشعر أكبر من مجموع النقد كله . فهناك جدلية بين القصيدة ونموذجها عند القراءة . وكلنا نبدأ بنماذج عند القراءة ، واعية أو لاواعية ؛ وهذه النماذج مرتبطة بقراءاتنا السابقة . فعندما نقترب من الشعر الحديث بنموذج تقليدى ، لا غرابة فى أن يحدث صراع قد يعيقنا عن القراءة أو لايحقق لنا متعتها . أما إذا نحن قرأنا الشعر الحديث بنموذج حديث فقد يوصلنا هذا إلى الاقتراب من القصيدة ، حتى لا نقول التوحد معها . وفى تصورى أن نقد المستشرقين التقليديين للشعر العربى ليس إلا إسقاطات لنماذج أوربية على الشعر العربى ، جعلتهم يخفقون فى قراءته .

والثورة فى الإبداع تستدعى ثورة مقابلة فى النقد ، أو عملاً متواصلاً لاستخراج النماذج الجديدة . وفى تصورى أننا - معشر النقاد - قد قصرنا ؛ فالإبداع العربى لم ينضب ، ولكن مواكبته النقدية تتعثر . وإذا كانت هناك هوة بين الإبداع والجمهور فالمشكلة ليست مشكلة المبدع ولا مشكلة الجماهير بقدر ما هى مشكلة النقد ، الذى يفترض فيه أن يكون الموصل بين العمل الإبداعى والجماهير التى تقرأ . وأنا أزعم أن هناك قراء متعطشين ، وأن هناك إبداعاً غزيراً ، ولكن هناك عيباً فى قنوات التوصيل ؛ وهنا يكمن دور الناقد .

لقد اخترت قصيدة واحدة من قصائد مطر لتحليلها تحليلاً دقيقاً فى هذا البحث ؛ لأنى أرى أن هذا سيقربنا من جماليات القصيدة المطرية أكثر من التعامل الانطباعى أو الارتجالى مع أعماله كلها . وقد اخترت له قصيدة « قراءة » التى كتبها فى عام ١٩٧٥ ونشرتها مجلة الأقلام العراقية فى عدد تموز ١٩٧٧ ، السنة ١٢ ، العدد ١٠ (ص ٥٤ - ٥٧) وهى مرفقة بالبحث . واختيارى مبنى على اقتناعى أولاً بأن هذه القصيدة رائعة ، وأنها تستحق اهتمام النقد ، وأنه يمكن أن نقارنها - بكل اعتزاز بقدرة الإبداع العربى اليوم وبالأمس وغداً - بأحسن ما كتبه الشعراء العالميون مثل مالارميه وهوبكنز وريلكه ، ويمكنها أن تتصدر أية مجموعة أنثولوجية (مختارات) من القصائد الصوفية . والسبب الثانى لاختيارى هذه القصيدة هو اعتقادى أنها محورية فى أعمال

مطر ، وأن نموذجها واستراتيجيتها ، ومعجمها وأجروميتها ، وهندستها وجبرها ، تشكل جميعاً عالماً مصغراً لعالم مطر الشعرى[١٦] . وبما أننى أشك دائماً فى أحكامى فقد سألت أصدقائى من قراء مطر فوجدت إجماعاً على أنها قصيدة فذة ، وقد وافقنى البعض على أنها محورية فى أعماله ، واختلف معى آخرون ، والله أعلم .

وسأحدد للقارىء - قبل أن أبدأ - مصطلحاتى وكيفية استخدامى لها ، حتى أقلل من احتمالات الالتباس . إنى أرى أن الغموض ناتج عن عوامل توجد مجتمعة أو مفردة فى النص الشعرى ؛ وسأطلق عليها ما يلى :

١ - **المستتر** : وهو الخفى فى النص ، الذى يمكن استخراجه وترجمته إلى كلمة أو تعبير فى اللغة ؛ أى إلى لفظ دال أو ألفاظ دالة .

٢ - **المضمر** : وهو الخفى فى النص ، الذى يمكن استخراجه وترجمته إلى جذول قياسى أو رسم بيانى ؛ أى ما يمكن ترجمته إلى لغة سيميوطيقية ، أو إلى علامة دالة ، أو مجموعة علامات دالة .

٣ - **المكنون** : وهو الخفى فى النص ، الذى يمكن استخراجه ولكن لا يمكن ترجمته إلا إلى ذاته أو جزء من ذاته ؛ فلا اللفظ ولا الصورة ولا الجدول يمكن أن تعبر عنه . وهو « السر » بمعناه القدسى ؛ وهو الذى قال فيه الغزالى (**المنقذ من الضلال**) مقتبساً ابن المعتز :

فكان ما كان مما لست أذكره
فظن خيراً ولا تسأل عن الخبر

وقد صغت مصطلحاتى لأننى لم أقتنع اقتناعاً كاملاً بمصطلحات بيرس وريكور ، مع أننى متأثرة بمفاهيمهما وتصوراتهما للدلالة والتأويل .

يستخدم بيرس فى تصنيفه للعلامات المصطلحات التالية :

١ - الأيقون icon ؛ وهو علامة تشير إلى موضوعها على أساس تشابه بينهما ؛ فمثلا خريطة مصر هى علامة أيقونية لجغرافية مصر .

٢ - المؤشر index ؛ وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودى بالموضوع ؛ فمثلا الحمى مؤشر للمرض .

٣ - الرمز symbol ؛ وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال عرف أو اتفاق جماعى ؛ فمثلا يشير اللون الأحمر إلى التوقف فى نظام السير .

فأيقون بيرس يتقاطع (والتقاطع ليس تطابقاً) مع المضمر عندى كما يتقاطع الرمز مع المستتر والمؤشر مع المكنون . والمكنون يقترب من علامة تطرق إليها بيرس فى كتاباته ، تشير إلى ذاتها ، ولكنه لم يطلق عليها اسما خاصا ، ولم يجرؤ على أن يعالجها المعالجة الكافية . وينطلق تصنيف بيرس للعلامات من تعامله مع التوصيل فى أشكاله الشائعة . ومع أن بيرس كان محبا للأدب ، وقد كتب بحثا عن تشوسر ، فإنه لم يهتم كثيرا بالعلامة فى سياق النص الجمالى ، أو ما يحدث للعلامة فى الشعر ؛ وهو موضوع فى غاية الخطورة عند الجماليين . وعلى العموم تعامل كل الألسنيين ، من سوسير إلى شومسكى ، مع العلامة فى إطار استخدامها العام (اليومى ، الاجتماعى) ، لا فى إطار استخدامها الخاص (الشعرى ، الجمالى) . ولهذا أجد فيلسوفا كبيرس غير كاف للتعامل مع النصوص الأدبية .

أما ريكور فله حس عجيب بالشعر بأشكاله المختلفة (النص ، الحلم ، الأسطورة ، الطقوس ، الخ) ، إلا أننى أعيب عليه عدم دقته فى استخدام المصطلح . ففى كتابة بيرس أجد الدقة ، وعند ريكور أجد الرؤية . وقد حاولت أن أوفق بينهما عند صياغتى لمصطلحاتى .

يستخدم ريكور مصطلحات متعددة ، ويميز بينها عرضا ، ولكنه لا يعرفها بدقة كما يفعل بيرس . ويشير ريكور إلى ثلاثة أبعاد للرمز : البعد الفردى والموضعى ؛ والبعد العالمى والإنسانى ؛ والبعد الكونى والقدسى . وهو يرى أن علم النفس التحليلى يستخدم البعد الأول للرمز ، وأن النقد الأدبى يستخدم البعد الثانى للرمز ، وأن علم الأديان يستخدم بعد الرمز الثالث . ويسمى ريكور البعد الثالث للرمز «لحظة لا دلالية» non-semantic moment ، وهذا ما أختلف معه فيه ؛ فما كان غير دلالى لا يمكن توصيله . وأعتقد أن ريكور يخلط بين التعبير والتوصيل ؛ فهناك أسرار نخفق فى التعبير عنها ، ولكننا - بالرغم من إخفاقنا فى التعبير ، أو على الأصح من خلال إخفاقنا فى التعبير - نوصلها إلى الآخر ؛ أى أن هناك توصيلا سلبيا . كما أننا عندما نعيش لحظات نادرة من تجربة التماسّ مع المكنون ، نعرف أنها تنطلق من سماع أو رؤية أو استنشاق أو تذوق أو تحسس شىء ما يؤدى إلى التجربة . وقد يكون ذلك فى شكل نصوص نقرأها ، أو ألحان نسمعها ، أو طقوس نشارك فيها ؛ أى أن المحسوس - وليس المجرد - هو نقطة انطلاق التجربة الداخلية .

ويتقاطع المستتر عندى مع الموضعى عند ريكور ، **والمضمر** مع العالمى ، **والمكنون** مع الكونى . ويبدو لى أن توصيل المكنون **يتم من خلال الذاكرة . ومفهوم الذاكرة هو المشتق من الآية التالية** :

«وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى» (سورة الأعراف : ١٧٢) .

وهكذا يمكننا القول إن **المكنون** مؤشر يشير إلى نفسه فيذكرنا بالذات التى هى علامة نفسها ، والتى منها تنطلق العلامات

كلها(١٧) . وربما فسر هذا لنا العلاقة الحميمة بين المقدسات والشعر ، وفسر لنا لماذا يطلق محمد عفيفى مطر - وهو منظّر ذو بصيرة مذهلة - تعبير الكاهن على صديقه الشاعر على قنديل(١٨) . كما أن هذا يفسر لنا إصرار محمد عفيفى مطر على الذاكرة فى الكثير من كتاباته ومقابلاته(١٩) ، وفى قصيدة «قراءة» بالذات .

وأود أن أضيف - قبل أن أبدأ فى قراءة القصيدة - أن كلاً من المستتر والمضمر والمكنون يتواجد فى القصيدة وليس إسقاط قارىء . وكل منها يمثل الحضور والغياب فى آن واحد ؛ ودور الناقد هو تحويل الغياب إلى حضور . ويتمثل المستتر والمضمر والمكنون على مستويات ثلاثة : الكلمة والجملة والقصيدة . وأقصد بالجملة الجملة الشعرية ، أو البيت الشعرى ، أو السطر الشعرى . كما أن تشكل الخفى فى القصيدة بأنماطه الثلاثة يتم عبر المرئى (المكتوب) والسمعى (المقروء)من القصيدة . فهناك الكلمة الصعبة أو الغامضة التى لا نفهم علة ورودها إلا بالرجوع إلى المعجم (مثلا : خشاش) ، أو بالرجوع إلى معجم الشاعر الشعرى (مثلا : قناع) ، أو بالرجوع إلى معجم أساطير (مثلا : سهيل) ، وبذلك نكون قد حولنا غياب المستتر إلى حضور . كذلك عندما نحلل معمارية القصيدة ونجدها دائرية أو مستقيمة نكون قد حولنا غياب المضمر إلى حضور . وأيضا فإننا عندما نكتشف أن القصيدة ذات تسعين سطرا ولوازم سبع نرجو أن نكون قد حولنا غياب المكنون إلى حضور .

وليس بوسع الناقد أكثر من أن يعرض احتمالات المعنى والدلالة على القارىء . لكن القارىء ، فى آخر الأمر ، هو الذى يقرر ما إذا كان يريد نصا كثيف الدلالة غامض المعنى ، أم يريد نصا أحادى الدلالة ثابت المعنى . وهذه مسألة - فى آخر الأمر - شخصية لا يمكن البت فيها إطلاقا . ومع ذلك فإننى أرى أن الحداثة تكمن فى نقل النمط الأول الذى نجده قديما فى كتابات كثيرة (صوفية وفلسفية وشعرية) من الهامشى إلى المحورى ، وجعل النمط الثانى ثانويا . كما أننى أرى أن النمط الأول يمثل ما يسميه إدوارد سعيد نمط الانتساب (مبدأ الأخوة والجدلية) ؛ أما النمط الثانى فيمثل ما يسميه سعيد بنمط النسب (مبدأ الأبوة والسلطوية)(٢٠) .

١١ - قراءة «قراءة»

١ - التناص والمأثور الصوفى

عند قراءة «قراءة» أو سماعها ، لا يمكن إلا أن نحس عفويا وبلا أى بحث بالبعثرة ؛ فليس هناك إيقاع منتظم ، لا سمعى ولا بصرى . ولكننا مع هذا نحس بأننا مشدودون إلى القصيدة انشداد الوتر إلى القوس . وشيئا فشيئا ، أو قراءة فقراءة ، نبدأ فى اكتشاف عناصر التماسك والتناسق والوحدة فى القصيدة . وعندما نصل إلى القراءة الأولى بعد الألف سنجد إيقاعا محكما ورهيبا على مستوى المدلول .

لماذا تبعثرنا القصيدة ؟ لسبب بسيط : حتى تجمعنا . فللبعثرة وظيفة شعرية ، وهل يمكن التجميع إلا بعد البعثرة ؟! لو نظرنا إلى الصفحة الشعرية فى «قراءة» لوجدنا أنها تفتقد العمودين التقليديين فى الشعر العربى القديم ، وأكثر من هذا ، تفتقد حتى استقامة البدايات فى الشعر العربى الجديد ؛ فالسطور موزعة على الصفحة بشكل يكاد يبدو اعتباطيا(٢١) . ولكن الاعتباطية ليست أكثر من مظهر ؛ فهى تخفى لوازم سبعة وتسعين سطرا . واللوازم تفرض نفسها سمعيا ومرئيا ؛ فبين حين وحين تقع الأذن على تكرار يبدأ بسلام ، وكأن كلمة سلام ذاتها تعبر عن شعور القارىء المبعثر عندما يلتقطها . ما اللازمة ؟ يقول لنا مجدى وهبة فى معجمه القيم ما سأنقله حرفيا ، لما فيه من ارتباط وثيق بما يقوم فيه مطر بالقصيدة (وسأميز من الآن فصاعدا بين مطر والشاعر فى كلامى عن القصيدة ، مستخدمة «مطر» دلالة على المؤلف ، و«الشاعر» للأنا فى القصيدة ؛ وهى ليست بالضرورة ذات الشاعر ، بل هى ما يسمى بـ persona أو قناع الشاعر) .

اللازمة : عبارة أو بيت من مجموعة أبيات تتكرر فى آخر كل مقطع أو دور شعرى من القصيدة . ويبدو أن اللازمة أو القرار سمة عامة للشعر البدائى ، تساعد على إنشاده وتذكره . ونجد أمثلة لذلك فى «كتاب الموتى» لدى قدماء المصريين ، وفى مزامير داود العبرية ، وفى القصائد الرعائية اليونانية القديمة ، وفى أناشيد العرس اللاتينية ، كتلك التى كان يكتبها الشاعر الرومانى كاتولوس (٨٤ - ٥٤ ق . م .) ، كما تظهر أيضا فى القصائد القصصية فى العصور الوسطى ، وفى أغلب الصيغ الشعرية المتوارثة عن جماعة التروبادور ببروفنسيا . واللازمة من العناصر التى تميز الشعر الغنائى عامة حتى فى عصوره المتأخرة . ولا يشترط فى اللازمة أن تكون دائما عبارة مكررة بنصها ؛ فقد تعتريها تغييرات طفيفة فى كل دور حتى لا تثير الملل ، أو حتى يجد القارىء لذة فى تكرار متوقع يفاجأ فيه بتغيير غير متوقع . كما قد تكون اللازمة عبارة مجردة من المعنى ، غير أنها تخدم موسيقى الشعر ، كما هى الحال فى عبارة «أمان ياللّى» فى الأغانى العربية(٢٢) .

وهكذا نرى أن اللازمة الشعرية فى القصيدة تقوم بلم القصيدة من خلال تكرار منظم وإن كان غير صارم ، كما أنها تستدعى الطقوسية - حيث تتكرر عبارات معينة - كما فى الصلوات والشعائر الدينية(٢٣) .

ونجد اللازمة فى القصيدة كما يلى :

٣ سلام هى حتى مشرق النوم . . سلام/
٩ سلام هى حتى مشرق النوم . . سلام/
١٢ سلام ظلامى يتكوم قشا ناعما وزغبا
١٥ سلام قناع من ليل زحيم
٣٩ سلام هى حتى مطلع الفجر . . سلام/
٧٢ سلام هى حتى مطلع الفجر . . سلام/
٨٨ سلام عنكبوت من دم خشره أن التقاطيع تشابهن . . سلام/

ويتنوع موقع اللازمة على الصفحة كما يتنوع طولها ؛ أى أنها لا تبدو ظاهرة لكل قارىء ، ولكنها لكونها تتكرر ، ولكونها اقتباسا أو تغييرا طفيفا فى نص آية قرآنية ، فهى تحمل شحنة دلالية خاصة فى سياق البعثرة ؛ تمثل ركن الأمان ومقام الاطمئنان فى المتاهة الشعرية . والآية القرآنية :

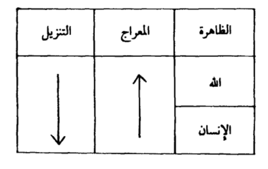
«سلام هى حتى مطلع الفجر» (سورة القدر : ٥)
آية مرتبطة بليلة خاصة :
«وما أدراك ما ليلة القدر . ليلة القدر خير من ألف شهر»

(سورة القدر : ٢ - ٣)

وسنرى أن القصيدة أيضا تدور حول ليلة خاصة ، ليلة معراج الشاعر ، كما أن ليلة القدر مرتبطة بالتنزيل :

«إنا أنزلناه فى ليلة القدر» (سورة القدر : ١)

والمعراج هو النظير المعكوس للتنزيل ؛ وهو يدخل فى علاقة تكاملية معه ، كما يبين الجدول التالى :



الظاهرة	المعراج	التنزيل
الله	↑	↓
الإنسان		

كما أن التناص القرآنى فى متن القصيدة يرجعنا بالضرورة إلى قراءة جديدة لعنوان القصيدة « قراءة » . وكلمة قراءة غنية بالدلالات والمعانى ، ومرتبطة بالقرآن الكريم ارتباطات متعددة ومتضافرة ، أذكر بعضها : قراءة تنويع على قرآن فكلاهما يعنى قراءة . وقراءة مرتبطة ذهنياً بالقراءات السبع . كما أن قراءة ترتبط بأول آية وأول كلمة أنزلت :

«اقرأ باسم ربك الذى خلق»

(سورة العلق : ٩٦)

وهكذا نرى كيف يتقاطع المستتر مع المضمر مع المكنون فتتضافر لخلق برق إبداعى يلتقطه القارىء ويتفاعل معه ، حتى فى غياب بعد من هذه الأبعاد عن وعيه . ويصعب أن نجد قارئاً لا يحس بعلاقة هذه القصيدة بالنص الأعظم . فاللازمة تتكرر سبع مرات ، مستدعية فى هذا السياق الذى يتم فيه معراج الشاعر إلى السماوات العلى هذه الآيات :

«تسبح له السموات السبع والأرض ومن فيهن» .
(سورة الإسراء : ١٧)

«ولقد خلقنا فوقكم سبع طرائق وما كنا عن الخلق غافلين» .
(سورة المؤمنون : ١٧)

«قل من رب السموات السبع ورب العرش العظيم» .
(سورة المؤمنون : ٨٦)

«فقضاهن سبع سموات فى يومين وأوحى فى كل سماء أمرها»
(سورة فصلت : ٢)

«الله الذى خلق سبع سموات ومن الأرض مثلهن» .
(سورة الطلاق : ١٢)

«الذى خلق سبع سموات طباقاً» .
(سورة الملك : ٣)

«ألم تروا كيف خلق الله سبع سموات طباقاً»
(سورة نوح : ١٥)

وبالإضافة إلى كل هذا فإن القصيدة تستحضر لنا الآية الأولى من سورة الإسراء ، وكل الرؤى الصوفية التى استوحتها[٢٤] . وما تستحضره فى ذهن القارىء يعتمد على كفاءته الأدبية ، ومعرفته بالتراث الصوفى ؛ وهذا أمر يختلف من قارىء إلى آخر ، ولكن القصيدة نفسها تحدد اتجاه الاستدعاء والاستحضار . وهكذا نرى أن القصيدة لا تتضمن أو تلوح فقط بالآيات القرآنية ، بل هى تستخدم بنية معراج الرسول - عليه السلام - وبعض تفاصيلها فى معمارية القصيدة ؛ فالمهرة فى القصيدة مناظرة للبراق فى المعراج ، والصور الفردوسية فى القصيدة تعكس شعرياً الآيات التى تصف النعيم فى القرآن الكريم . وهكذا نجد أن القرابة بين النص الشعرى والنص القرآنى ليست قرابة تداعيات أو قرابة صور فقط ، بل هى قرابة بنية أيضاً . ولا يمكننا أن نسمى هذه القرابة إلا تفاعلاً خلاقاً بين القصيدة والسور القرآنية ، يتم عن رغبة الالتحام والتوحد بالنص الأول . وهنا تستدعى ظاهرة التناص ذاتها كل التنظير الصوفى عن وحدة الشهود ووحدة الوجود . ولم يبق لنا إلا أن

نبحث عن محيى الدين بن عربى المستتر فى القصيدة ، فنجده مجازاً مرسلا على صفحاتها فى جملة بين قوسين :

٤٢ - (الحروف/أمة من الأمم ، مخاطبون ومكلفون)

وهى مطلع باب «ذكر مراتب الحروف» ، من الجزء الخامس من السفر الأول ، من الفتوحات المكية ، حيث يقول ابن عربى فى فقرة ٤٤٢ :

اعلم - وفقنا الله وإياكم ! - أن الحروف أمة من الأمم ، مخاطبون ومكلفون ، وفيهم رسل من جنسهم ، ولهم أسماء من حيث هم ، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا . وعالم الحروف أفصح العالم لساناً ، وأوضحه بياناً . وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف فى العرف [٢٥] .

ولن أدخل فى ظاهرة النص وتلويحه بالصوفى : مقام «كن» (سطر ٥٥) ، الإشراقيون (سطر ٦١) ، العرفاء (سطر ٦٢) ، الهرامسة (سطر ٦٦) والسهروردى (سطر ٧٢) . ولكن أود أن أضيف أن القصيدة محكمة فى اختيارها لهؤلاء ؛ فالإشراق نظير عكسى للإسراء الليلى . تستهل الشمس-القصيدة وتكاد تولدها ، فتطغى على القصيدة ثنائية النور والظلام ، وإن كان الظلام مستخدماً بشكل يقلب إيحاءاته التقليدية . أما الانتقال إلى الإشراقيين وقطبهم السهروردى فممهد له عن طريق شفرة الإضاءة التى ترتبط بالشمس الاستهلالية . ومما لا يخفى على القارىء أن هناك توتراً خلاقاً وتوظيفاً إبداعياً لمبدأ الأضداد . فالظلام سلام والإشراق سلام ؛ الظلام سلام لأنه ظلام الإسراء ، والإشراق سلام لأنه سلام التصوف الإشراقى .

٢ - السرد والمناخ الشبقى

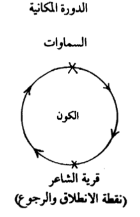
ليست «قراءة» مجرد تعبير شعرى عن حال أو مقام . هى قص لحدث ذى بعد زمانى ومكانى . وبهذا فهى تدخل فى الخطاب السردى . ويمكننا تقسيم القصيدة إلى وحدات سردية كما يلى :

1	١ - ٣	غروب الشمس
2	٤ - ٩	النساء يجلبن الماء (بعد الغروب)
3	١٠ - ١٥	نوم الطبيعة
4	١٦ - ١٩	نوم الشاعر
5	٢٠ - ٢٥	بداية الرؤية
6	٢٦ - ٤٢	رحلة الشاعر
7	٤٣ - ٥٩	مشاعر الشاعر
8	٦٠ - ٦٩	وصف السماء
9	٧٠ - ٧٢	النساء يجلبن الماء (قبل الفجر)
10	٧٣ - ٩٠	طلوع الشمس وهبوط الشاعر

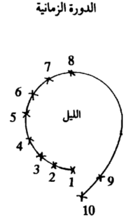
ويساعدنا هذا التوزيع على اكتشاف انتظام عملية التسلسل السردى فى القصيدة . فبالرغم من الصور البلاغية الغريبة ، والمناخ الصوفى السائد ، وكثافة الرموز ، نجد التسلسل سائراً على نسق أرسطى : البداية ← الوسط ← النهاية . فالتعاقب الزمنى غير مفرّط فيه . وهكذا نرى أن التشابه بين الإبداع السريالى والإبداع المطرى ليس إلا على صعيد الصورة البلاغية ، ولكنه ليس على مستوى الحبكة ؛ لأن السرياليين حطموا التعاقب الزمنى فى أعمالهم . إن هناك هيكلا سردياً فى القصيدة يشكل أساساً يسمح لمؤلفها بأن يجدد الصور البيانية ويبتكر . وهل هناك أنسب مكاناً للصور الغريبة من الحلم ؟ والحلم موضوع هذه القصيدة ، وهو مضمونها وشكلها .

ولو راجعنا الانتقال المكانى والتحول الزمانى المضمرين فى القصيدة لوجدنا أنهما يستديران وإن كانا لا يتطابقان :

الدورة المكانية

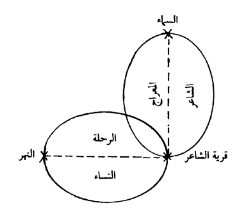


الدورة الزمانية



ولو تأملنا هاتين الاستدارتين لوجدنا أن هناك دائرة منغلقة ودائرة منفتحة ، والقصيدة تتولد من جدليتها ؛ من تناظرهما واختلافهما . وهما يشكلان بنية متحركة . فالقصيدة تبدأ فى مكان - ولنسمه قرية الشاعر - وتنتهى إليه ، كما أنها تبدأ بغروب الشمس وتنتهى بطلوعها . والموتيف السردى بعد الأول وقبل الأخير هو واحد (خروج النساء فى طلب الماء) . ولننظر مليا إلى الدورة الزمانية لنرى كيف أن الصعود يتم عبر 8 - 1 ، ولكن الهبوط يتم عبر 10 - 9 ؛ أى أن الصعود متدرج كالسلم ؛ والهبوط فجائى واندفاعى ، وربما كان فى هذا سر مرتبط بالخلق العضوى والإبداعى .

إن الشكل المضمر فى معراج الشاعر - كما فى رحلة النساء المستترة فى القصيدة - دائرى . والرحلة النسائية - ككل الرحلات الأرضية - أفقية المحور . أما المعراج ، وهو رحلة سماوية ، فهو عمودى المحور ، كما يبين الرسم التالى :



وفى القصيدة توظيف شبقى للعمودى والأفقى من ناحية ، ومن ناحية أخرى للدائرى والمستقيم[٢٦] . فلنرجع إلى نص القصيدة . تطرح القصيدة منذ أول سطر الدائرى والمستقيم كما أنها تملى من خلالهما تداعيات شبقية :

١ - تلبس الشمس قميص الدم . . .

فهنا يرتبط قرص الشمس وكرويته بقميص الدم . ومع أن الدم مؤشر عنف فهو أيضاً مؤشر الشبق والخلق ، على الأقل فى معجم الشاعر . يقول محمد عفيفى مطر فى إهدائه كتاب الأرض والدم :

(إلى ولدىّ الطالعين من دمى عنقودين من عناقيد الشهوة للسعادة وشجاعة الحلم وانتظار الشمس والقمر . . إلى ناهد ولؤى) .

وقميص ملطخ بالدم لن يثير فى قارىء عربى إلا صورة جرح شبقى ، جرح لا مفر منه فى جدلية الخلق . وعندما يقع القارىء عند إتمام السطر على كلمة «جرح» يكون التواطؤ بين الشاعر والقارىء مكتملا :

١ - . . . . ، فى ركبتها جرح بعرض الريح ،

وكلمة العرض ككلمة الأفق تملى على القارى فكرة الأفقى ، كما أن النخل يوحى بالعمودى الشامخ . أما الدم والطير فيمثلان الانفراط الذى يتم عند التقاء الأفقى بالعمودى .

وفى المقطع التالى (٤ - ٩) نجد نساء النهر ، ونجد استخداماً مكثفاً لنون النسوة ، اختياراً من الشاعر لا اضطراراً . وهو بهذا يخلق جواً مفعماً بالأنوثة . ما المعادل الأيقونى لهذ الأنوثة ؟ هو تكور الدائرة :

٥ - خلاخيل من العشب - استدارات من

٦ - الفضة والطمى ، اشتهاء بللته رغوة الماء ،

ونجد أن الشكل الذى يوحد الخلاخيل والاستدارات والرغوة هو الدائرة . فى هذين الشعارين مجال يسمح لمقال مسهب عن الأسلوبية والشعر ، ولكن الظروف لاتسمح إلا بوقفة قصيرة . ففى أول قراءة نحس بأن هناك مشكلة فى التنقيط ، حيث نجد واصلة خطية (-) بين «العشب» و «استدارات» فنتساءل كيف يركب الشاعر كلمة موحداً بين متباينين كالعشب واستدارات ؛ إلا أننا - بعد التأمل - نجد أن هناك أسباب وصل وتشبيه . فالشاعر يربط بين تعبيرين لا بين كلمتين :

(خلاخيل من العشب) - (استدارات من الفضة والطمى)

كما أن الشاعر يتمرد على الرتابة ؛ فكل تعبير مضاف هو تنويع لا تكرار :

خلاخيل من العشب

استدارات من الفضة والطمى

اشتهاء بللته رغوة الماء

فكل صورة من هذه الصور تنطوى على الدائرة إلا أنها تبتعد عن جمود القولبة فى التركيب . وهكذا يبقى القارىء فى حالة توتر ذهنى ممتع . ولكن الشاعر لا يكتفى بهذا ، فهو يتلاعب مع قارئه على مستوى آخر . ففى صورة :

اشتهاء بللته رغوة الماء

يتحتم على القارىء أن يستحضر الكلمة التى تبطن «رغوة» ، والتى سرعان ما يكتشف أنها «رغبة» (وهكذا يختلط الدائرى بالشبقى على مستوى الصورة) . ولنحلل كيف يتم الاستبدال اللاواعى لرغوة برغبة . إن كلمة «اشتهاء» تفرض تداعيات متعددة ؛ وهى تمثل نقطة إشعاع لدلالات مصاحبة لها : فاشتهاء تثير فى ذهن المتلقى «الشهوة» و «الأمنية» و «الرغبة» و «الطلب» و «التوق» ، الخ . وتقوم الكلمة «رغوة» بالتقاط التداعى الذى ينسجم معها صوتياً ، وهو بالضرورة «رغبة» . ومتعة القارىء تكمن فى تضافر مستويات مختلفة وتنسيقها لتشكيل نسيج القصيدة .

وهذا التلاعب والاستدراج الذى يقوم به الشاعر يشكل تكتيك القصيدة ويستمر طوالها . ولهذا التكتيك بعد إيقاعى أيضاً ؛ فالقصيدة تتأرجح بين البيت الذى يشكل وحدة معنوية وإعرابية مكتملة ، والبيت الذى لا يكتمل إلا عن طريق التضمين العروضى أو التدوير . فالسطر التالى يشكل بيتا مستقيماً :

٥٨ - فعرفت أنى على المعراج أتمشى فى مقصورة اليقين الأوحد .

أما السطران التاليان فيمثلان التدوير فى القصيدة :

٧٩ - والشمس تولج أطراف الليل فى قفازات الأرجوان وجوارب

٨٠ - الذهب المسبك وغير المسبوك

والتلاعب الإيقاعى بالتدوير يتقاطع مع التلاعب المجازى بالتكوير .

والآن لو رجعنا إلى المقطع الثالث (١٠ - ١٥) لوجدنا القصيدة تنتقل إلى جو الذكورة بعد أن كان المقطع الثانى يشع أنوثة . ففى المقطع الثالث نقع على :

المحاريث (سطر ١٠)

الثعابين (سطر ١١)

الثيران (سطر ١٣)

وتجمع هذه الكلمات الثلاث الثاء صوتياً ، والجمع صيغة ، والمذكر جنساً ، والذكورة مدلولا . فكل من «الثور» و «الثعبان» رمز شائع للذكورة ، كما أن «المحراث» يرتبط أيضاً بفكرة الذكورة فى أعمال مطر ؛ حيث يقول الشاعر فى قصيدته الأخيرة «فرح بالنار» :

أنت الفضاء المقبب والحرث لى

كما أن الصورة موجودة فى القرآن الكريم :

«نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم»
(سورة البقرة : ٢٢٣)

وتتصاعد الصور الشبقية ، حيث يترجل الشاعر ليمتطى

٢٦ - مهرة تطلع من بيت أبى :

لكن ما دلالة «تطلع من بيت أبى» ؟ وهنا تسعفنا لغة التنقيط وعلامة الترقيم (:) التى تشير إلى الترادف التفسيرى أو التماثل المعنوى .

٢٧ - تطوى المسافات لها

٢٨ - الفضة والبرق على حافرها ضوأ غرناطة والأرض وراء النهر .

٢٩ - والزئبق والكحل بعينيها مرايا اشتعلت بالطلل الواسع .

فهذه السطور الثلاثة مداورة لفظية تدل على أن المهرة مهرة عربية . فعندما يقول الشاعر «بيت أبى» (سطر ٢٦) لا يمكن للقارىء أن يجد معنى ذلك ، ولكن الشاعر يستطرد ليصف المهرة وتوهج حوافرها الذى يمثل أضواء تمتد بين الأندلس والأرض وراء النهر ، مستحضراً بذلك امتدادات الوطن العربى . وبتناظر أطراف المهرة بأطراف الوطن البعيدة نستنتج أن المقصود هو عروبة المهرة . وفى السطر ٢٩ يستطرد الشاعر ليصف عينى المهرة وهى تعكس الأطلال ، والأطلال ترتبط بالتراث العربى كما يقدمه لنا الشعر . وهكذا يوثق هذا السطر ما قبله . كما أن المهرة العربية ليست إلا تخصيصاً للخيول العربية التى ترتبط فى ذهن المتلقى بالسرعة والرشاقة والأصالة ، وتوحى بالبداوة والفروسية . وهكذا يثير هذا المقطع بصوره مناخاً عربياً .

وتستمر التداعيات الشبقية فى القصيدة من خلال المفردات والصور والتوسع الدائرى :

٣٤ - وتعلو قامتى فى جسد الحلم :

٣٨ - اتسعت دائرة الأرض

٥٩ - واتسعت دائرة الأرض

٦٠ - السماوات سراويل يتفتقن عن خاصرة النهر الحى

٦١ - نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة . . . .

ولكن حتى لا يخيل إلينا أن المسألة مسألة عرس عادى يقول الشاعر :

٦١ - . . . . والإشراقيون الهرامسة

٦٢ - والعرفاء يقيمون وليمة الجدل النورى ،

فالعرس عرس كونى ، تتوحد فيه الخلائق توحداً لامتناهيا « إلى آخر ما تعيه الذاكرة من الأعداد » .

٦٦ - الهرامسة ينسجون بردة السماع والطرب

٦٧ - ويفرشونها للقبيلة النبيلة والوحش والطير مستراحا

٦٨ - وكنفا وتوطئة لتعارف ومصاهرة الخلائق مثنى وثلاث

٦٩ - ورباع وإلى آخر ما تعيه الذاكرة من الأعداد .

وفى هذه الرحلة المحولة يرتحل الوطن أيضا لا الشاعر فقط . والرحلة هنا مرادف للتحول والتجدد والاخضرار :

٧٤ - بيت أبى مرتحل فى جسد الحلم .

فلا عجب أن نجد الفرات والنيل يخصبان الصحراوات بتوحد فيه بريق الشبق ونار التجدد :

٧٥ - الفراتان كتاب من دم يصعد والنيل كتاب

٧٦ - وسراويل دم متنثر يخلعها البحر

٧٧ - فتلبس الصحراوات وتزين الأرض الواسعة وشظايا الخرائب ببهاء الصاعقة وخضرة النار

وأخيرا يكتمل المجاز الشبقى فى الدم المخثر والماء المنقذف :

٨٦ - انتشرت رائحة النوم الظلامى وقاءت فرش الصوف ،

٨٧ - ارتمت ألحفة القطن المنداة . . .

٨٨ - سلام عنبكوت من دم خثره أن التقاطيع تشابهن . . . سلام/

٨٩ - جسد يهجره الماء

٩٠ - وماء هجرته الذاكرة . . .

وفى القراءة الاسترجاعية لابد أن نربط بين دلالة « الدم » فى المقطع الأخير ودلالة « الدم » فى المقطع الأول ، لتماثل أطراف القصيدة ؛ كما أنه لابد أن نحس بعد « ماء » المقطع الأخير بأهمية تراكم المائيات فى القصيدة :

سطر ٢ : ينابيع

سطر ٤ : النهر

سطر ٦ : الماء

سطر ٢٨ : النهر

سطر ٣٢ : ينابيع

سطر ٣٣ : الماء

سطر ٤١ : الماء

سطر ٤٣ : البئر

سطر ٤٦ : نهر

سطر ٤٧ : الينابيع

سطر ٦٠ : النهر

سطر ٦١ : البحر

سطر ٦٤ : النيلى

سطر ٦٥ : الفيض

سطر ٧٠ : النهر

سطر ٧٥ : الفراتان/النيل

سطر ٧٦ : إلبحر

سطر ٨٩ : ماء

سطر ٩٠ : ماء

وتراكم المصطلحات المائية العشرين يخلق سيولة فى القصيدة .

أما من الناحية السمعية فيقوم الشاعر بخلق إيقاع شبقى عن طريق تكرار تصاعدى وهمسى . فمطر ينحو نحو استخدام كلمات تكرر وحدات صوتية فى داخلها ، كما فى « الشراشف » (سطر ٢٣) و « الخشاش » (سطر ٨٢) ، كما أنه مولع بالمحاكاة الصوتية ، أى اختيار كلمات تدل صوتيا على معناها ، كما فى « تصهل » (سطر ٧٣) و « همهمة » (سطر ٨٢) . كما أن طغيان حرف السين فى القصيدة على نحو يفوق الاستخدام العادى له فى الكلام وفى الشعر وحتى فى القصيدة المطرية ، له دلالته . وتقوم السين فى القصيدة بخلق مناخ خاص ؛ مناخ حميمى ؛ لأنها توحى بالهمس . كما أن أى قارىء - وبدون الرجوع إلى عملية إحصائية - سيحس بطغيان حرفى الفاء والضاد فى السطور التالية :

٦٣ السهروردى يتنفس ملء الفضاء ويقسم الخبز والسمك

٦٤ النيلى المفضض ويأكل ملء الفوضى

٦٥ ويشرب ملء الفيض الذى لا ينقطع

وأنا لا أعرف إن كان لهذه الحروف المتواردة قيمة مستترة ، كأن يكون لها معنى يمكن استخراجه على طريقة الجفر ، أو لها قيمة مكنونة توازى استخدام الحروف فى بداية بعض السور القرآنية (فواتح السور) . ولكن ماأعرفه ولا أشك فيه هو أن تكرار هذه الحروف يخلق مساحات تجانس غض ، وموسيقى داخلية . ولهذا فله قيمة جمالية ووظيفة شعرية .

٣ - خصوصية المجاز المطرى

كما نجد للبعثرة الأولى فى القراءة الاستكشافية وظيفة جمالية ، حيث توصل القارىء إلى شعور غامر بالتماسك ، كذلك نجد فى أول الأمر غرابة فى المجاز ولامألوفية فى الصور عند مطر . لكن لهذا وظيفة شعرية فى القصيدة أيضاً ؛ فهى تجعلنا نحس ببكارة اللغة وكأننا آدم يتعلم الأسماء . وهى تدهشنا وتوقفنا وتوجهنا من جديد . وعند التأمل نجد أن ماكان يبدو لنا مجازا غريبا يصبح شذرة منتزعة من أعماقنا ؛ وما كان عربدة لغة يصبح إيقاعا ، وماكان شطحا أسلوبيا يصبح مؤشرا ذاتيا وسرا مكنونا . فالصور المكدسة عند مطر ليست إلا مخزون الذاكرة وزاد التذكر ؛ كل صورة برعم يتفتح لو أمهلناه ، وقلما نمهل فى عجلتنا . . .

١٢ - سلام ظلامى يتكوم قشا ناعما وزغبا .

من يقرأ هذا البيت فلا يجد فيه صدى ؟ ومن منا لا يسترجع عن طريق هذا البيت إحساسه الخاص بمساء خاص فى مكان خاص وهبوط الظلام سلاما وبردا ؟ وكيف يمكننا أن نوصل إلى الآخرين هذا الشعور القديم المنسى ، الرقيق الناعم ، إلا باقتراض كلمات الشاعر :

١٢ - سلام ظلامى يتكوم قشا ناعما وزغبا .

ومن منا لا يتصدع فرحا بهذه الصورة التى تكشف له أسرار القراءة :

٥٢ - .... قسوة

الاستحضار بمدد من صور الذاكرة المهشمة

وهكذا نقع بين سطر وآخر على صور تهزنا وترفع القمع عن ذكرياتنا . كما تفاجئنا أحيانا صور فى منتهى الغرابة المجازية ، تكشف لنا عن صورة صادقة لواقع معَيش . فمطلع القصيدة (سطر ١ - ٢) يصور لنا الغروب فى الريف العربى من الخليج إلى المحيط ، بشمسه وأفقه ، بطيره ونخله . وسأتوقف عند المطلع ، انطلاقا من نظرية إدوارد سعيد النقدية ، التى تؤكد دور البدايات فى التشكيل الفنى والأيديولوجى [٢٧] .

يستخدم الشاعر الشمس بوصفها رمزا إشراقيا ، وتداعيات شبقية حسية ، وصورة واقع رعوى . وهذا التكثيف الدلالى هو طابع سطر الشعرى . ولو حللنا الصور فى السطر الأول من القصيدة لوجدنا جانبا من خصوصية المجاز المطرى .

« تلبس الشمس قميص الدم ، فى ركبتها جرح بعرض الريح » . فالصورة الأولى « تلبس الشمس قميص الدم » تمثل ماأطلق عليه « الاستعارة المولّدة » ، أوما يسمى بالإنجليزية telescoped metaphor الاستعارة - كما يقول البلاغيون العرب - تشبيه حذف منه المشبه أو المشبه به . ويناظر هذين المصطلحين ماسماه رتشاردز I. A. Richards بالمحمول tenor والمحمول به vehicle. فلو رجعنا إلى«تلبس الشمس قميص الدم » وجدنا أنها مشبه به . أما المشبه فهو « تنزف الشمس » . ولكن « تنزف الشمس » بدورها استعارة ، وهى مشبه به . أما المشبه الذى تؤدى له فهو « تغرب الشمس » ، كما يبين الجدول التالى :

وغنى عن القول أن هذه التوليد الاستعارى أو التربيع المجازى تكنيك شعرى يوازى ما تفعله شهر زاد عند قصها لحكايات ألف ليلة وليلة [٢٨] .

كما أننا لو رجعنا إلى صورة « فى ركبتها جرح بعرض الريح » لوجدنا أنها مجاز ذهنى conceit ، يبدو لأول وهلة غريبا لامعقولا ، إلا أن الغربة سرعان ما تنقشع ليحل محلها شعور بالائتلاف ، بعد اكتشاف قواعد الشبه والتناظر . فعرض الجرح بعرض الريح ؛ وهو تشبيه غريب لأننا غير متعودين على التحدث عن عرض الريح وطولها ، لأنها غير ملموسة . وعرض الريح ليس مسافة تقاس ؛ فهو بعد لامتناه يوازى الأفق . وهذا ماترمى إليه الصورة ؛ فالجرح جرح عرضه غير محدد ، واسع وفسيح كالريح . وهذا مقبول فكريا ، بل مستحسن ، لأننا نتعامل مع جرح مجازى ، ومن السخف أن يكون لجرح مجازى عرض يحدد بالمسطرة . فما كان يبدو لنا صورة ملفقة يكشف عن مقارنة مفيدة . وهكذا نرى أن الإغراب ليس من أجل الإغراب ، بل من أجل حشد معان بشكل مثير ذهنيا وحسيا .

ولو تأملنا علاقة صورة « فى ركبتها جرح بعرض الريح » بما قبلها وما بعدها لوجدنا نظاما مجازيا ؛ فالصور لا تتراكم ولا تتكدس بقدر ما تتولد وتتواصل . ففى الصورة الأولى من القصيدة « تلبس الشمس قميص الدم » ، نجد الشمس نازفة ، وبعدها نجد عضوا من أعضاء الشمس المجسدة وهو الركبة ، ثم نجد فى هذه الركبة جرحا ، ومن ثم نلاحظ عرض الجرح ونقارنه ؛ كل هذا فى استعارة تمثيلية . هذا التخصيص والحس بدقائق الأشياء وتفاصيلها الحميمة ، ووصف ماهو مجازى واستعارى وصفا دقيقا - كل هذا يجسد المشهد ، ويجسم الصورة فلا تبقى مسطحة ، بل تكتسب بعدا ثالثا . يتقاطع مطر فى هذا التجسد الواقعى لما هو رمزى ووهمى مع أساليب القص عند « كافكا » و« وجارثيا ماركيز » .

ولو رجعنا إلى الصورة التى تأتى بعد « جرح بعرض الريح » ، وهى : « الأفق ينابيع دم » ، لوجدنا أن الصورة الثانية نظير للصورة الأولى ، وكأن الصورة رأت نفسها فى المرآة . فكما أوضحنا ، « جرح بعرض الريح » تعنى « جرح بعرض الأفق » . كذلك « الأفق ينابيع دم » تعنى « أفق ينزف دما » ، أو - بعبارة أخرى - « أفق مجروح » . ولا يقف بين : « الجرح بعرض الأفق » و« الأفق المجروح » إلا المرآة .

وهناك سطور قد تبدو مقحمة أو ناتئة فى القصيدة عندما يقرؤها قارىء قراءة نثرية لا شعرية ؛ أى يتعامل مع تسلسل القصيدة عبر نموذج نثرى . فمثلا المقطع الثانى من القصيدة (سطر ٤ - ٩) يصور النساء فى ذهابهن إلى النهر لجلب الماء . والمرأة الريفية لاتخرج إلا قبل شروق الشمس وبعد غروبها حشمة وحياء ، حتى لا تكشف الشمس عن وجهها . ولكن لماذا تتباكى النساء ؟

٨ - يبكين بكاء طازج الدفء . . .

المنطق النثرى لن يفسر لنا هذا البكاء فلا داعى له ؛ أما

المنطق الشعرى فيمهد للبكاء عبر صور الجرح وفكرة الغروب التى تثير الأسى واللوعة والألم . فالبكاء هنا استجابة لإيحاءات وتداعيات مرتبطة بالإطار الوقتى وصوره ، والتراسل بين الزمان والمكان والأشخاص وكأنهم نسيج واحد ، يمثل سمة من سمات مطر الشعرية . والمسألة ليست مسألة استعارة يتم فيها نقل صفة ما من نوع إلى نوع آخر . نجد عند مطر ما يمكن أن يسمى بتراسل الأنواع ، حيث تتجاوب النساء مع الشمس فى جدلية المجاز . كما يتجاوب الشاعر مع رسوم شراشفه الشجرية التى تعديه بشجريتها فينقلب أوراقا وثمارا وأغصانا :

٢٣ - ترجلت عن رسوم الشراشف ورائحة المخدات

٢٤ - فهل تركت الأغطية على وجهى رسومها الشجرية البارزة !!

٢٥ - وجهى ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو . . .

فالاستعارة أشبه ماتكون بتوحد نوعين أو حاستين ، أو حلول إحداهما فى الأخرى . أما التراسل فأشبه مايكون بالجدل بين نوعين أو حاستين يكون بينهما حوار . ونجد فى شعر مطر التراسل والاستعارة وأحيانا تفاعلهما . يتحول الشاعر إلى شجرة عن طريق التراسل :

٢٥ - وجهى ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو . . .

والشجرة ليست شجرة نباتية بل استعارة ؛ هى شجرة الحياة (الروحية) عندما تخضر وتثمر .

وهكذا نرى - بعد استقراء « قراءة » - كيف يتحول النص إلى ينابيع مجاز تفيض بالدلالة . فغموض المعنى ناتج إما عن كسل القارىء أو استعجاله أو انصرافه عن النص . فالقارىء الذى يطلب الاستهلاك السريع للصور والمجازات لن يجد غرضه فى القصيدة المطرية . فشعر مطر يطالب بإسهام القارىء فى عملية القراءة . وهذا الإسهام يتجاوز مرحلة « الاستقبال » لتصل إلى مرحلة « العمل » ؛ فالقارىء « يعمل » ذهنيا قبل أن يستمتع بالقصيدة . والعمل فى المفهوم الماركسى تحويل إنتاجى يقوم به فاعل . وهذا الفعل يحدد هوية فاعله . ولهذا قلت فى البداية إن استقراء المستغلق مؤشر هوية .

بقى أن أقول إنه لابد من التوقف وإن كان هذا الانتهاء ليس انتهاء . لكننى أرجو أن يكون فى هذا معنى ما ، لقارىء ما ، يجعله يودع - فى يوم ما - المرافىء القديمة والأرض المستقرة ، مندفعا إلى خطر الإبحار ولذته . وفى هذه الرحلة ليس من رجوع حتى وإن عادت السفينة ، لأن الذى يرجع هو آخر .

الهوامش

* من قصيدة « تائه ليس تائها » - جريدة **الثورة** (العراقية) ، الملحق الثقافى ، ١٩٧٨/١١/٢٦ . .

** Roland Barthes, **Le Plaisir du texte** (Paris: Seuil, 1973) p. 59.

(١) ولد محمد عفيفى مطر فى ١٩٣٥/٥/٣٠ فى قرية رملة الأنجب بمحافظة المنوفية فى مصر ، وقد قضى فيها طفولته وصباه ، وأنهى دراسته الابتدائية والمتوسطة والثانوية فى المحافظة - التحق بجامعة عين شمس ، وكان مراوحا بين القاهرة (الجامعة) وقريته رملة الأنجب ، وتخرج بشهادة ليسانس فلسفة عام ١٩٦٦ . عمل مدرسا للفلسفة فى كفر الشيخ فى الدلتا ، ومارس الصحافة الأدبية فى العراق بين ١٩٧٧ - ١٩٨٣ وهو يقيم الآن فى قريته . راجع لمزيد من المعلومات عن خلفيته الثقافية خضير عبد الأمير « حوار مع الشاعر محمد عفيفى مطر » **الطليعة الأدبية** السنة ٦ ، العدد ٧ (تموز ١٩٨٠) .

(٢) نشر محمد عفيفى مطر الدواوين التالية :

من دفتر الصمت(دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٦٨) .

ملامح من الوجه الأنبادوقليسى (بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٩)

الجوع والقمر (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٢)

رسوم على قشرة الليل (القاهرة : دار آتون ، ١٩٧٢)

كتاب الأرض والدم (بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٢)

شهادة البكاء فى زمن الضحك (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣)

والنهر يلبس الأقنعة (بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٥)

يتحدث الطمى (القاهرة : مدبولى ، ١٩٧٧)

كما أن للشاعر دواوين لم تنشر :

مكابدات الصوت الأول

رباعية الفرح

أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت

وللمزيد من المعلومات عنها راجع : محمد عفيفى مطر « اللحظه الشعرية شجاعة انقلابية نادرة » (مقابلة) فى **المستقبل** ، السنة ٤ ، العدد ١٦٩ (١٧ آيار/مايو ١٩٨٠) .

وبالإضافة إلى الدواوين فله قصائد منشورة فى مجلات وجرائد مختلفة ، أشير منها إلى قصائد ما بعد « قراءة » (التى تمكنت من العثور عليها) :

« محنة هى القصيدة » - **الثورة** ١٩٧٧/١١/٢٤ .

« امرأة . . . إشكاليات علاقة » **الأقلام** ، السنة ١٢ ، العدد ٢ (تشرين الثانى ١٩٧٧) .

« هل الانتظار هو » **الأقلام** ، السنة ١٣ ، العدد ٢ (آذار ١٩٧٨) .

« أول الحلم آخر الحلم » - آفاق عربية ، السنة ١٣ ، العدد ٨ (نيسان ١٩٧٨) .
« زجر الطير » الثقافة العربية ، السنة ٥ ، العدد ١٠ (تشرين الأول ١٩٧٨) .
« فرح بالتراب هو الصبي » الثورة ١٩٧٨/٤/٤ .
« ليست النجوم ولا الماء » الثورة ١٩٧٨/٦/٨ .
« تائه ليس تائها » الثورة ١٩٧٨/١١/١٦ .
«امرأة تلبس الأخضر دائما ورجل يلبس الأخضر أحيانا» - الثورة ١٩٧٩/٤/١٦ .
« غنائية حجر الولاء والعهد » الثورة ١٩٧٩/٦/٦ .
« فرح بالماء » - الفكر العربي المعاصر ، العدد ١٠ (شباط ١٩٨١) .
« فرح بالنار » - الأقلام ، السنة ١٧ ، العدد ٩ (أيلول ١٩٨٢) .
وقد نشرت القصيدة الأخيرة أيضاً في مجلة إبداع المصرية ، السنة ٢ ، العدد ٣ (مارس ١٩٨٤) .

(٣) محمد حافظ دياب « أحزان بيدبا » الآداب السنة ١٩ ، العدد ٤ (أبريل ١٩٧١) ص ٧٥ - ٧٩ .
صبري حافظ «من دفتر .. الصمت» الآداب ، السنة ١٧ ، العدد ٨ (آب ١٩٦٩) ص ٥١ - ٥٦ .
نفيسة محمد قنديل « بين البكاء والضحك شهادة لكل أوان » . الأقلام ، السنة ١٦ ، العدد ٣ (كانون الثاني ١٩٨١) ص ١٢٨ - ١٤١ .
عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (القاهرة : دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة) ص ١٦١ - ١٦٤ .
علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (طرابلس : الشركة العامة للنشر ، ١٩٧٨) . ص ١٤٩ - ١٥٠ ، ص ٣٦٠ - ٣٦٢ .
ـــــ ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (القاهرة : دار العلوم ، ١٩٧٨) ص ٨٩ ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .
محمود أمين العالم : «لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل » (بحث قدم في ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر في الحمامات ، تونس ٤ - ٥/ ١٩٨١) .
رفعت سلام «فلتضربي يا مياه الكتابة» إضاءة ٧٧، العدد ٢ (ديسمبر ١٩٧٧) ص ٥١ - ٥٦ .

(٤) H. J. C. Grierson, **John Donne, Vol. II (London : Oxford University press, 1912).**

(٥) William Empson, **Seven Types of Ambiguity** (Harmondsworth: Penguin, 1977)

(٦) راجع بصورة خاصة أعمال ياكوبسن عن لغة الشعر :
Roman Jakobson, **Questions de poetique,** Paris: Seuil. 1973)
——————**Sound and Meaning,** (Cambridge: MIT Press, 1978)

(٧) Michael Riffaterre, **Semiotics of Poetry** (Bloomington: Indiana University Press, 1978) .

(٨) تقع أعمال بيرس في مجلدات عدة ؛ راجع على الأخص :
Charles Hartshorne and Paul Weiss, eds., **Collected Papers of Charles Sanders Peirce,** Vol. II (Cambridge: Harvard University Press, 1932) .

(٩) له مؤلفات عدة . راجع على الأخص :
Paul Ricoeur, **Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning** (Port Worth: The Christian University Press, 1976).

(١٠) مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي (القاهرة دار القلم ، ١٩٦٥)
ـــــ ، مشكلة المعنى في النقد الحديث (القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٧٥) .

(١١) نصر حامد أبو زيد ، الاتجاه العقلي في التفسير (بيروت دار التنوير ، ١٩٨٢) .
ـــــ ، فلسفة التأويل (بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣) .

(١٢) أستخدم تعبيري الدال المدلول كما استخدمهما سوسير . لقد ميز سوسير في العلامة اللغوية بين الدال Signifiant وهو الجانب الصوتي من الكلمة ، والمدلول Signifie وهو المفهوم الذهني للكلمة . راجع :
Ferdinand de Saussure, **Course in General Linguistics** (New York: Philosophical Library, 1959)
وترجمته التي ستنشر قريبا في قراءات في السيميوطيقا ، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد .

(١٣) التناص هو تضمين نص لنص آخر أو استدعاؤه ؛ وفيه يتم تفاعل خلاق بين النص المستحضر بكسر الضاد والنص المستحضر بفتح الضاد .
راجع العدد الخاص بموضوع التناص في المجلتين الأدبيتين :
Poetique 27 (1976)
ألف : مجلة البلاغة المقارنة ٤ (١٩٨٤) .

(١٤) راجع مقابلة بعنوان « محمد عفيفي مطر يقول .. » في ملحق الفجر الجديد ١٩٧٧/٩/٢٧ .

(١٥) أدونيس ، الثابت والمتحول I، II، III (بيروت : دار العودة : ١٩٧٤ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨) .

(١٦) راجع علاقتها بصورة خاصة بقصيدة « كتاب المنفى والمدينة » - الكاتب السنة الثامنة ، العدد ٩٢ (نوفمبر ١٩٦٨) ص ٩٢ - ٩٩ .

(١٧) كما أن مفهوم الذاكرة الذي يتجاوز المنطق يمكن أن يرتبط بمفاهيم جبرية كشفت لنا عنها نظرية النسبية وحساب التغاير (التفاضل والتكامل) والهندسة اللاكمية ، حيث توصل العلم إلى تمييز غير مقبول منطقياً ولكنه صحيح ومثبت رياضياً ، كالتمييز بين نوعين من اللاتناهي ، أحدهما أكبر من الآخر . ومن الطريف أن العالم كانتور George Cantor (١٨٤٥ - ١٩١٨) الذي اكتشف هذا النوع الجديد من اللاتناهي الذي فوق اللاتناهي المعروف سابقاً . وقد أطلق عليه اسم حرف : ألف . وإن كان لهذه الاكتشافات دلالة فهي أن هناك « منطقاً رياضياً إنسانياً » يتجاوز « منطق المنطق الإنساني » ، وأعتقد أن للشعر قرابة به .

(١٨) راجع مقدمة محمد عفيفي مطر لديوان :
علي يوسف قنديل ، كائنات على قنديل الطالعة (القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦) ص ٣ - ٢٠ . كما نشرت طبعة أخرى من الديوان في دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٨٢ .

(١٩) راجع حوار شوقى فهيم مع محمد عفيفى مطر بعنوان « الحلم منهج فى رؤ ية العالم ، ومنهج فى تغيير العالم » . الرأى ١٩٧٧/٨/٢٦ ، بالإضافة إلى المرجع السابق .

(٢٠) راجع كتاب إدوارد سعيد الأخير :
Edward Said, **The World, the Text and the Critic**, (Cambridge: Harvard University Press, 1983).
وتقديمي له بعنوان « نقد النقد » فصول ، ١٧ - ١ (أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٣) ص ١٨٥ - ١٩٧ .

(٢١) راجع أثر تصميم الصفحة الشعرية على دلالتها فى مقال :
Gerard Lapacheri, The Poetic Page: A Semiological Study A-lif: **Journal of Comparative poetics, no. 2: (1982)** pp. 51 - 66

(٢٢) مجدى وهبة ، معجم مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ص ٤٦٩ .

(٢٣) راجع
Andrew Welsh **Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics** (Princeton: Princeton University Press, 1978).

(٢٤) راجع
Miguel Asin Palacios, **Islam and the Divine Comedy** (London: Frank Cass, 1926)

(٢٥) محيى الدين بن عربى ، الفتوحات المكية ، السفر الأول (القاهرة : الهيئة المصرية ، ١٩٧٢) ص ٢٦٠ .

(٢٦) لتعريف مصطلح « الشبق » راجع محاورة أفلاطون : الوليمة
Plato, **The Symposium** (Harmondsworth: Penguin, 1979).

(٢٧) Edward Said. **Beginnings: Intention and Method** (New York: Basic Books, 1975)

(٢٨) راجع كتابى :
Ferial Ghazoul, **The Arabian Nights: A Structural Analysis** (Cairo: National Commission for UNESCO, 1980)

قــراءة *

محمد عفيفى مطر

١ تلبس الشمس قميص الدم ، فى ركبتها جرح بعرض الريح ،
٢ والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل . .
٣ سلام هى حتى مشرق النوم . . سلام/
٤ ونساء النهر يطلعن :
٥ خلاخيل من العشب - استدارات من
٦ الفضة والطمى ، اشتهاء بللته رغوة الماء ،
٧ تصايحن على الطير ، وبالشيلان يمسحن زجاج الأفق ،
٨ يبكين بكاء طازج الدفء . .
٩ سلام هى حتى مشرق النوم . . سلامٌ/
١٠ ضمت الحقول ركبتيها واستراحت أسنّة المحاريث
١١ ونامت الثعابين
١٢ سلام ظلاميّ يتكوم قشا ناعما وزغبا
١٣ والثيران أغفت واقفةً تتكسر أنجم الليل فى
١٤ حدقاتها الفسفورية الغائبة . .
١٥ سلامٌ قناعٌ من ليل رحيم
١٦ نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحى
١٧ وخلت الأرض من كل دابة
١٨ فإذا قُضِيَتْ صلاة العتمة وأقبلت ملائكة الحلم وأشرق
١٩ النوم بنور شمسه الخضراء وآيته المبصرة

* عن الأقلام ، السنة ١٢ ، العدد ١٠ (تموز ١٩٧٧) ص ٥٤ - ٥٧ .

٢٠ فبرحمة منه خلعتُ أعضاء النهار وفتحت فى النصف الهالك
٢١ نافذة والتفتت بالنصف الحى
٢٢ وقامت قيامة الرؤية :
٢٣ ترجلت عن رسوم الشراشف ورائحة المخدات
٢٤ فهل تركت الأغطية على وجهى رسومها الشجرية البارزة !!
٢٥ وجهى ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو . .
٢٦ مهرة تطلع من بيت أبى :
٢٧ تطوى المسافات لها ،
٢٨ الفضة والبرق على حافرها ضوءاً غر ناطة والأرض وراء النهر ،
٢٩ والزئبق والكحل بعينيها مرايا اشتعلت بالطلل الواسع ،
٣٠ تعلو قامتى فى جسد الحلم ، أضىءُ ،
٣١ الشجرُ الطالع فى وجهى معقودٌ ،
٣٢ ودمع طازج الخضرة مكتوب على وجهى ينابيع
٣٣ وأقواسا من الماء الهلالىّ
٣٤ وتعلو قامتى فى جسد الحلم :
٣٥ سهيل وردة خافقة فى عروة القلب ،
٣٦ ينابيع دم معتمة تصحو ،
٣٧ خيول طلعت من جزء (عَمَّ) ،
٣٨ اتسعت دائرة الأرض . .
٣٩ سلام هى حتى مطلع الفجر . . سلامْ/
٤٠ ركبتى مقصورة فى طرف الأفق ووجهى ازدحمت فيه
٤١ الكتاباتُ البروقُ الورقُ الأخضرُ والماءُ
٤٢ (الحروفُ/أمة من الأمم ، مخاطبون ومكلَّفون)
٤٣ الطيور انفجرت فى قبة الريح كما تنفجر البئر ،
٤٤ تذكرت ، هو الأفق الأريكة/
٤٥ جسدى مقصورةٌ أملك ملكا لم يكن لى ليس للغير ،
٤٦ تذكرت ومن تحتى نهر الصور الحية يجرى
٤٧ والينابيع تواشجن كما أقفى . .
٤٨ تذكرت فجاءت كرةُ الأرض وجاءتنى السماوات
٤٩ وأبدلن ثيابا بثياب .
٥٠ المزج بين خلائق الذاكرة وزواج ما ليس ذكرا بالأنثى
٥١ وما ليس أنثى بالذكر
٥٢ وفرح القوى الأرضية وهبنى قوة الاستحضار بمدد من
٥٣ صور الذاكرة المهشمة
٥٤ فاستحضرت من الأطعمة والصور والسماع الطيب على ما أشتهى
٥٥ وطال الوقوف فى مقام «كن»

٥٦ وامتلأ الفرح بالأسئلة الفضة
٥٧ وتهدل شجر الوجه بالهواجس الطازجة وبراعم الحيرة المتبهة
٥٨ فعرفت أنى على المعراج أتمشى فى مقصورة اليقين الأوحد
٥٩ واتسعت دائرة الأرض ؛
٦٠ السماوات سراويل يتفتقن عن خاصرة النهر الحى
٦١ نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة ، والإشراقيون الهرامسة
٦٢ والعرفاء يقيمون وليمة الجدل النورىّ ،
٦٣ السهروردىُّ يتنفس ملء الفضاء ويقسم الخبز والسمك
٦٤ النيلى المفضض ويأكل ملء الفوضى
٦٥ ويشرب ملء الفيض الذى لا ينقطع
٦٦ الهرامسة ينسجون بردة السماع والطرب
٦٧ ويفرشونها للقبيلة النبيلة والوحش والطير مستراحاً
٦٨ وكنفاً وتوطئة لتعارف ومصاهرة الخلائق مثنى وثلاث
٦٩ ورباع وإلى آخر ما تعيه الذاكرة من الأعداد .
٧٠ نساء النهر يكشفن عن الساق النحاسية والطمى وعشب
٧١ الخليقة الطالعة من كل نوم
٧٢ سلام هى حتى مطلع الفجر . . سلامْ/
٧٣ مهرة تصهل فى بيت أبى ،
٧٤ بيتُ أبى مرتحل فى جسد الحلم ،
٧٥ الفراتان كتاب من دم يصعد والنيل كتاب
٧٦ وسراويل دم منتشر يخلعها البحر
٧٧ فتلبس الصحراوات وتزين الأرض الواسعة وشظايا
٧٨ الخرائب ببهاء الصاعقة وخضرة النار
٧٩ والشمس تولج أطراف الليل فى قفازات الأرجوان وجوارب
٨٠ الذهب المسبوك وغير المسبوك
٨١ صاعدة هى ومليئة
٨٢ هابط هو إلى همهمة الخشاش وتلاصق الدويبات
٨٣ وزواحف السعى
٨٤ ضاقت الخطوة . .
٨٥ فى مرقعة النصف النهارى التفت ،
٨٦ انتشرت رائحة النوم الظلامىّ وقاءت فرُش الصوف ،
٨٧ ارتمت ألحفة القطن المنداةُ . .
٨٨ سلامٌ عنكبوتٌ من دم خشره أن التقاطيع تشابهن . . سلامْ/
٨٩ جسد يهجره الماءُ
٩٠ وماء هجرته الذاكرة . .

يوسف القعيد
.. والرواية الجديدة

فدوى مالطى - دوجلاس

هل توجد رواية جديدة مصرية ؟ .

عندما نستخدم مصطلح « الرواية الجديدة » نقصد به الحركة الروائية التى بدأت فى فرنسا فى الخمسينيات من القرن العشرين ، والتى أطلق عليها هذا الاسم : Nouveau Roman . وتتميز هذه الحركة بعدة خصائص تجمل منها تعبيراً عن « الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية »[1] . ولكى نميز - فى هذه الدراسة - بين « الرواية الجديدة » التى تعبر عن الحركة الفرنسية فى الرواية ، والرواية الجديدة التى تعبر عن التجديد أو الحداثة فى الرواية ، سوف نقصر عبارة « الرواية الجديدة » على الحركة المعينة فى الرواية ، أى الـ Nouveau Roman ، فى حين نستخدم عبارة « الرواية الحديثة » لنعنى حداثة الرواية[2] ، أو تجديدها بشكل عام .

ومن أشهر الروائيين الفرنسيين المرتبطين بالرواية الجديدة : آلان روب - جرييه (Alain Robbe-Grillet) وميشيل بوتور (Michel Butor) وكلود سيمون (Claude Simon) ، على سبيل المثال . وسوف نركز فى هذه الدراسة على بعض روايات يوسف القعيد ، حيث يبدو لنا أنه يستخدم فى أكثر من رواية من رواياته الكثيرة طرائق أو أساليب تشابه طرائق الرواية الجديدة .

إن الحداثة فى الرواية المصرية فى السبعينيات قد أصبحت معروفة . وقد عالج عدة نقاد الأشكال الجديدة المستخدمة عند روائيى هذا الجيل[3] . والحق أن الرواية الحديثة فى مصر قد صارت - من خلال كتابة عدة مؤلفين - تثير ارتيابنا فى التحديد والتعريف التقليديين للرواية . وبما أننا لانستهدف فى هذه الدراسة تقديم تاريخ أدبى شامل للرواية الحديثة فى مصر ، فسوف نعرض فى إيجاز الأشكال المختلفة للرواية المصرية الحديثة .

ولعل النوع الأشهر والأوضح من هذه الأشكال هو ذلك الذى يتجه إلى خلق خرافة نصية (Textual Fiction) تحل محل الصوت المباشر لراو معاصر ضمنياً . هذه هى الطريقة التى يسلكها جمال الغيطانى - على سبيل المثال - عندما يضع أمام القارىء نصاً حديثاً مسبوكاً على غرار نص قديم ، كأن يكون - مثلاً - نصاً تاريخياً من عصر المماليك[4] . وهذه الطريقة تغير - بالطبع - صيغة النص الخارجية ؛ إذ تتضمن الرواية أنواعاً مختلفة من النصوص ، كنداءات أو فتاوى أو حتى آيات من القرآن(*) . ونتيجة لتغيير الصيغة الخارجية تتغير أيضاً طبيعة السرد الروائى ، أى طريقة تقديم الحكاية .

وتمثل هذه الطريقة فى تغيير شكل الرواية التقليدية أو بنائها واحدة من الطرائق الحديثة المستخدمة حالياً فى الروايات المصرية

نفسها . ونستطيع أن نميز هنا بين نوعين من هذه الطرائق : فالنوع الأول يشتمل على الظواهر التى تمثل تغييراً فى السرد الروائى نفسه ، فى حين يمثل النوع الثانى تغييراً فى طريقة تسلل الأحداث التى اعتدناها فى الرواية ؛ أى التغيير فى شكل الرواية من جهة ، والتغيير فى الحكاية التى تقدمها الرواية من جهة أخرى .

وإذا أخذنا - مثلاً - رواية مجيد طوبيا الأخيرة ، « ريم تصبغ شعرها »[٦] ، أمكننا أن نعد بعض وسائلها من النوع الثانى من الطرائق الحديثة المستخدمة حالياً فى الرواية الحديثة المصرية ؛ فهذه الرواية المثيرة تقدم إلينا جزءاً من سيرة ريم ، بطلة الرواية ، لكن من خلال مشاهد مختلفة ومستقلة ، حيث تبدو الرواية كأنها سلسلة أحداث أو نوادر مستقلة إلى حد ما ، وإن كانت فى مجموعها تتعلق بالبطلة نفسها ، وهى ريم .

ويمكن كذلك - بالطبع - تقديم سلسلة عادية من أحداث هى نفسها غير واقعية . ومثال ذلك ما نلاحظه فى رواية « اللجنة » لصنع الله إبراهيم[٧] .

وبالرغم من أننا قد ميزنا بين نوعين مما سميناه بالطرائق الحديثة فى الروايات ، وتناولناهما كأنهما ظاهرتان مستقلتان ، نجد مؤلفاً كمحمد مستجاب قد جمع بين هذين التغييرين . ففى روايته « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » - على سبيل المثال - يخلق خرافة نصية جديدة ، تقود إلى استخدام الهوامش والتعاليق الفيلولوجية ، الخ ، لكنه يضيف إلى هذه الوسائل تغييرات فى قواعد العملية الروائية ، وتسلسلاً غير عادى للأحداث[٨] . وسوف يبدو واضحاً من تحليلنا لروايات يوسف القعيد أن ثمة علاقة بين الإبداع فى الأشكال الخارجية والسرد الروائى من جهة والإبداع فى تسلسل الأحداث فى الروايات نفسها من جهة أخرى .

لكن ميزة يوسف القعيد تتمثل فى أنه لا يستخدم هذه الوسائل فحسب ، بل يتخذ منها طريقة للتعبير عن فلسفة ما للرواية ، تقرب رواياته إلى حركة الرواية الجديدة . ويتركز التشابه بين روايات يوسف القعيد والرواية الجديدة فى نقطتين بارزتين : النقطة الأولى تمثل انفصال الرواية القعيدية عن الرواية التقليدية ؛ وهذا يتم بواسطة وسائل أدبية مختلفة ، كتقطيع السرد ، والغموض فى أحداث الرواية . أما النقطة الثانية فتتكون - فى الروايات القعيدية - من الإشارة المستمرة إلى حبكة الرواية البوليسية ، سواء أكانت هذه الإشارة صريحة أم ضمنية[٩] .

إن يوسف القعيد يكتب الرواية والقصة القصيرة منذ أكثر من خمس عشرة سنة ، وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩٦٩ . وبالرغم من أنه قد أنجز كتابة عدة مجموعات قصصية فإننا لن نتناول هذه المجموعات فى هذه الدراسة ، بل سيتجه تحليلنا إلى ثلاث روايات من نتاجه الروائى الأخير : « شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء »[١٠] ، و « الحرب فى بر مصر »[١١] ، و « يحدث فى مصر الآن »[١٢] .

وفى رواية « يحدث فى مصر الآن » يدعونا الراوى إلى خلق الرواية مع المؤلف . وتحكى لنا هذه الرواية حكاية شخصية الدبيش فى محافظة البحيرة ، الذى يحتاج إلى المعونة ليقيم شئون عائلته . غير أن طريقة توزيع المعونة نفسها كانت تمثل مشكلة أمامه ؛ إذ كانت إنما توزع على الحوامل من النساء فحسب ؛ ولم تكن زوجته حاملاً . لكن الدبيش يحصل على المعونة ، ويبعث به إلى نقطة البوليس ، ومن ثم يتوفى . ونقرأ بعد ذلك عن التحقيق وعن الأحداث التى أدت إلى هذا الحال . وفى نهاية الحكاية يقدم إلينا النص تقريرين يتعلقان بالدبيش . يقول التقرير الأول « إنه لم يكن هناك شخص اسمه الدبيش »[١٣] ، فى حين يصور التقرير الثانى الدبيش رجلاً خطيراً له موقف من الدولة . ويجرى هذا كله فى إبان زيارة نيكسون لمصر . وهذا يعنى أننا نشاهد أحداث الشخصيات فى الرواية فى سياق أحداث سياسية .

أما رواية «الحرب فى بر مصر» فتحكى لنا حكاية تجرى أيضا فى الريف المصرى ، حيث نجد عمدة البلد يحاول أن يحول دون أن يؤخذ ابنه إلى العسكرية ، فيطلب المساعدة من المتعهد الذى يقوم بعمل «أشياء خارجة على القانون»[١٤] . والحيلة التى استخدمت لتحقيق هذا الهدف هى ذهاب ابن الخفير - المسمى مصرى - إلى العسكرية بدلا من ابن العمدة . وبالرغم من أن هذه الحيلة لا تعجب الخفير فإن قراره كان مرتبطا بالوضع السياسى ، وبأن المحكمة قد حكمت بعودة الأرض إلى العمدة . وبما أن الخفير هو خفير العمدة الخاص ، فإن زوجته تعتقد أن العمدة قد يترك له أرضه . فليذهب مصرى إذن إلى العسكرية بوصفه ابن العمدة وليس ابن الخفير . ويعترف مصرى بالحكاية لصديق له فى العسكرية قبل أن يستشهد . وفى أثناء نقل جثة مصرى إلى بلده تظهر المشكلة ، ويعقب ذلك التحقيق . لمن ترجع - على سبيل المثال - حقوق الشهيد ؟ لكن العمدة لا يعترف إطلاقا . وعندما يذهب المحقق إلى «المسئول الكبير» يقول له هذا المسئول : «الفلاحون فى البلد ضحكوا عليك . لفقوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية»[١٥] . ويضيف إنه يعد «التحقيق كأنه لم يكن»[١٦] . وفى هذه الحالة ستصرف المستحقات لوالد الشهيد المسجل فى الأوراق الحكومية ، ألا وهو العمدة .

ولعل الرواية الأهم من كل روايات يوسف القعيد التى نعالجها هى روايته «شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء» . وتروى لنا هذه الرواية مغامرات مؤلف ، كتب رواية وسماها «شكاوى المصرى الفصيح» ؛ وفيها نلتقى بهذا المؤلف وتجربته الكتابية ، ومن ثم بمغامراته مع النقاد . ومن هنا يتضمن هذا

النص رواية داخل رواية ؛ فالرواية الداخلية هى الرواية التى يؤلفها بطلنا ، وتتناول قصة عائلة تسكن فى مدينة الموتى ، وتعرض نفسها للبيع فى ميدان التحرير . لكن النص لا يقدم على الإطلاق هذه الحكاية الداخلية برمتها ، بل يقدم إلينا - بدلا من ذلك - قطعا نصية ترتبط بعملية كتابة الرواية . وبعد ثلاث بدايات مختلفة يقرر المؤلف أن البداية الثالثة : «بوليسية أكثر من اللازم»[١٧] ، وأنه سيكتب بداية واقعية تصف مدينة الموتى وسكانها بصورة حقيقية . ونقرأ بعد ذلك عن دراسة قامت بها الجامعة الأمريكية فى القاهرة ، ويقدم إلينا النص نتائج هذه الدراسة . لكن مشكلة المؤلف لم تنته بعد ؛ إذ نراه وهو يحاول حل مشكلته بالنسبة للسكن ، فيقرر أخيرا أن يحضر «إلى منطقة المقابر ، لعلى أجد هنا مكانا يؤوينا»[١٨] .

ثمة ثلاثة عناصر أساسية تلفت النظر مباشرة فى هذه الروايات : أولا ، أنها روايات اجتماعية ، أى تتعلق بمسائل اجتماعية ، أو بالظلم الاجتماعى الراهن على وجه التحديد . وثانيا ، هناك اهتمام بمسألة المؤلف وعملية الكتابة . وثالثا ، فإن الروايات نفسها مبنية بطريقة نادرة .

لعل أول شىء يلاحظه الناقد فى الروايات القعيدية هو الطرائق أو الوسائل الغربية لتقديم الرواية . ومن أهم هذه الطرائق تقطيع السرد الروائى . وعندما نقول تقطيع السرد الروائى إنما نعبر بهذا عن تقطيع العملية الروائية بطريقة تختلف اختلافا أساسيا عن الرواية التقليدية .

فى قصة «يحدث فى مصر الآن» تصل الحكاية إلينا من خلال وجهة نظر شخصيات مختلفة . ومثال هذا تقرير الطبيب ، أو كلام زوجة الدبيش مع المؤلف . ويلى كل ذلك تقارير ووثائق عن الدبيش ؛ بمعنى أن الشخصيات المختلفة التى تقدم الحكاية من وجهات نظر مختلفة تمثل أصواتا روائية مختلفة . لكننا نصادف فى معظم الأحيان تقارير يقدمها إلينا راو يغطى الرواية كلها ؛ فليس لدينا ظاهرة الرواة المتعددين التى نلاحظها فى رواية «الحرب فى بر مصر» ، على سبيل المثال ، بل تتكون الوسيلة السائدة فى «يحدث فى مصر الآن» من تعدد التقارير البيروقراطية . ويؤدى هذا إلى تعدد الأصوات ، لكن دون تعدد حقيقى فى الرواة . وبالرغم من وجود هذا الراوى فى «يحدث فى مصر الآن» فإن استخدام التقارير البيروقراطية المختلفة يخلق تقطيعا مهما فى السرد الروائى .

أما ظاهرة الرواة المتعددين فتتضح - كما قلنا - فى رواية «الحرب فى بر مصر» . وعندما نقول الرواة المتعددين أو تعدد الرواة فإنما نعنى بذلك وجود أكثر من راو فى الرواية ، يستخدم الصيغة الروائية مع الضمير «أنا» . وهذه الوسيلة الأدبية ليست - بالطبع - جديدة فى الأدب العربى المعاصر ؛ إذ إننا نجدها - على سبيل المثال - فى رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ[١٩] ، أو فى رواية «الشبكة» لشريف حتاتة[٢٠] . وثمة أهداف مختلفة لاستخدام هذه الوسيلة ؛ فقد تعنى - أولا - أننا نقرأ عن الأحداث نفسها ، أو عن الأحداث نفسها تقريبا ، من وجهات نظر مختلفة ؛ أو تعنى - ثانيا - أن كلا من الرواة يركز على جزء بعينه من الحكاية ، هو الجزء الذى يرتبط به الراوى على الأغلب . وبالإضافة إلى ذلك تستطيع الرواية أن تتقدم وتتطور من خلال تطابق جزئى فى العملية الروائية . ففى رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ - على سبيل المثال - يقدم كل راو الأحداث التى تنتهى بموت سرحان البحيرى . حتى سرحان نفسه ، هو أيضا راو . وبهذا نستقبل حبكة القصة تقريبا برمتها من خلال كل واحد من هؤلاء الرواة[٢١] . وإذن ، فرواية «ميرامار» تبدو مثالا مهما لظاهرة الرواة المتعددين ، الذين يتناولون الأحداث نفسها تقريبا ، من وجهات نظر متنوعة . أما فى رواية شريف حتاتة فلدينا ظاهرة مختلفة ؛ ففى «الشبكة» لا تظهر الأحداث كلها مباشرة مع الراوى الأول ، كما هو الحال فى «ميرامار» ، بل نكتشف حبكة القصة تدريجيا من خلال كل راو من رواتها . فكل من الرواة مسئول حينئذ عن تقديم جزء أو أجزاء من الحكاية . لكن فى هذه الحالة تتضمن العملية الروائية نوعا من التطابق فى تقديم الأحداث ؛ بمعنى أنه بالرغم من أن الرواة يقدمون أجزاء مختلفة تقريبا ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء تكرار ما فى الأحداث ، يظهر عنه تغير فى الرواة . وطبيعى أن يساعد هذا التطابق فى العملية الروائية على فهم الحبكة ، ويقدم - فى الوقت نفسه - وجهات نظر مختلفة ، مع درجة أقل من التقطيع .

ونحن نصادف فى رواية «الحرب فى بر مصر» ليوسف القعيد طريقة أخرى لاستغلال الرواة المتعددين . لدينا - كما لاحظنا سابقا - رواة مختلفون فى هذا النص ، يقدم كل منهم جزءا من الحكاية . وعندما ندقق النظر فى رواية «الحرب» نلاحظ أن حبكة الحكاية تتقدم بشكل تقليدى على وجه التقريب ؛ بمعنى أننا لو رفعنا ظاهرة الرواة المتعددين من الرواية وقرأناها بوصفها رواية مكتوبة من خلال صوت راو واحد لوجدنا أنها تتطور وتتقدم من فصل إلى فصل آخر ، تقريبا كأى رواية تقليدية ، دون تكرار للأحداث . لكن هذه الرواية لا تملك راويا واحدا بل عدة رواة . ولهذا نجد أنفسنا فيها بإزاء توتر روائى بين تعدد الرواة والتقدم المستمر للحبكة ، دون تكرار للأحداث نفسها ؛ هذا التكرار الذى ألفناه فى الروايات التى تستخدم الرواة المتعددين ، والذى يساعد على فهم هذه الظاهرة . ففى «الحرب» - بدلا من ذلك - يتتابع الرواة فى الحبكة . وبالرغم من أنهم يشيرون إلى ما سرده الرواة الآخرون لا يكررون الأحداث نفسها . وتخلق هذه الوسيلة الأدبية - نتيجة لذلك - تعدد الذاتيات التى تظهر من خلال التعدد فى وجهات النظر المختلفة . ويضاف إلى ذلك ما توجده هذه الوسيلة من تقطيع أعمق فى العملية الروائية نفسها .

لكن إبداع يوسف القعيد - من حيث تعدد الرواة - يبدو على

نحو آخر ؛ فكل راو من رواته لا يعي دوره الروائي فحسب ، بل يعي تعدد الرواة كذلك . ونحن نقرأ إشارات عدة - خلال الرواية - إلى العملية الروائية نفسها ، وإلى أن كل راو - عند تقديمه لجزئه الخاص من الحكاية - يعي هذه العملية . يقول المتعهد على سبيل المثال : «أعتقد أن العمدة قد حكى لكم من قبل حكاية فصلي من التدريس وإحالتي إلى المعاش . سأشكره لأنه أعفاني من هذه المهمة الصعبة»[22] . وبالإضافة إلى أن هذا المثال يصف بوضوح وعي الراوي بالعملية الروائية ، فهو أيضا يمثل إشارة سخرية إلى عدم وجود التطابق الروائي . إن كلمات المتعهد لا تمثل - من ثم - تكراراً في الأحداث . وأمثلة هذا الوعي الروائي كثيرة جدا في النص . وعلى سبيل المثال يقول الخفير : «أعتقد أن دوري في الرواية قد حان»[23] .

وكما لاحظنا سابقا فإن هذا الوعي الروائي لدى الرواة يسمح لهم بأن يتلاعبوا بهذه العملية . ففي الفصل المخصص للخفير نقرأ : « ما حدث بيني وبين مصري في ذلك الصباح المفجع ليس سرا . اعرفوه بأي وسيلة كانت ؛ ولكنكم لن تعرفوه مني »[24] . وبالإضافة إلى أن هذا المثال يقوي وعي الراوي بروايته ، فإنه يدل أيضا على أمر مهم جدا ، ألا وهو ذاتية الراوي . فعندما يقول لنا الخفير إنه لن يقدم إلينا أية معلومات ، يذكرنا عندئذ بأن كلا من الرواة يقدم إلينا صورة ذاتية للأحداث ، وأنه - على سبيل المثال - يختار الأحداث التي يريد أن يرويها . ويقدم النص ذاتية الراوي عندما يقول لنا المحقق إن : « قائمة جرائم العمدة طويلة ، ليس هناك مبرر لإرفاقها بالفصل الخاص بي في الرواية . وأنا واثق أن العمدة لم يتطرق إليها بكلمة واحدة في الفصل الخاص به ، وهو الفصل الأول»[25] . وهذا المثال يدل على أن استخدام « الرواة المتعددين » ليس مجرد وسيلة أدبية سطحية ، بل هو مؤشر كذلك إلى صراع الذاتيات ، ومن ثم إلى الصراع في البلد .

ويمكننا أن نضيف هنا سؤالا عن تعدد الرواة في هذا النص ، تفضي بنا الإجابة عنه إلى مسألة مهمة . وهذا السؤال هو : من يتولى الكلام في النص ؟ وعندما نجيب عن هذا السؤال نلاحظ على التو أن الشخصية المركزية في الرواية - وهي « مصري » - لا تملك فصلا فيها . وبما أن « مصري » لا يتكلم فإننا لا نعرف الحكاية من وجهة نظره . وهذا يدل على أمر أساسي في الرواية ، سوف نعالجه فيما بعد .

هذه الوسائل لتقديم الرواية تؤكد عملية تقطيع الصيغة الروائية . والرواية التي نشاهد فيها التقطيع السردي بطريقة مختلفة هي « شكاوى المصري الفصيح : نوم الأغنياء » ؛ ففي هذه الرواية يتضح اشتمالها على روايتين تتداخلان ، وإلى حد ما تتقاطعان . وهنا نعاين - كما لاحظنا سابقا - رواية داخل رواية ؛ والعلاقة بين الروايتين أو الحكايتين هي التي تلفت نظرنا هنا . فالرواية الخارجية ، التي تمثل إطار الرواية الداخلية ، تعالج مسألة الكتابة ، وتروي لنا حكاية كاتب يعالج كتابة رواية ، في حين أن الحكاية الداخلية هي الرواية نفسها ، التي يحاول هذا المؤلف أن يكتبها والتي تتناول موضوع العائلة التي تسكن في القبور .

ومن الجدير بالذكر أن الحكايات التي تستخدم هذا الإطار معروفة جيدا في الأدب . وأشهر مثال لها هو - بطبيعة الحال - نص ألف ليلة وليلة . وتستدعي رواية يوسف القعيد إطاراً داخل إطار ؛ إذ تزعم شخصية من شخصيات الرواية الداخلية أنها سوف تؤلف كتابا[27] . لكن الرواية الداخلية ليست رواية أو حكاية كاملة ، بل تمثل درجات مختلفة في عملية الكتابة ، ترتبط بالرواية الخارجية ، أو بما اعتبرناه الإطار الخارجي . فبدلا من الحكاية نفسها يقدم النص ثلاث بدايات مختلفة للحكاية . والحكاية الخارجية تتعلق بعملية كتابة الحكاية الداخلية ، فتبدو - عندئذ - العلاقة بين الحكايتين علاقة تداخل على المستوى الروائي . ومعنى هذا أن الحكاية الداخلية ليست مستقلة - نصيا - عن الحكاية الخارجية ، وأن كلتا الحكايتين تتشابك مع الحكاية الأخرى ؛ أي أن نص « شكاوى المصري الفصيح » يقدم تارة الحكاية الداخلية ، وتارة الحكاية الخارجية ، ويستبعد - من ثم - السرد الروائي المستمر لكلتا الروايتين . ويساعد هذا التقديم - عندما ينضم إلى الطبيعة غير الكاملة للرواية الداخلية - على تقطيع السرد الروائي .

لكن التداخل بين الحكايتين يبلغ ذروته المعنوية في نهاية الكتاب عندما تندمج الحكايتان ؛ إذ يقرر المؤلف - الشخصية المركزية في الحكاية الخارجية - أن يذهب إلى منطقة القبور ليجد مكانا للسكنى ؛ والسكنى في منطقة القبور هي موضوع الحكاية الداخلية على التحديد ؛ وهذا يعني أن الحكايتين عند ذاك قد اندمجتا .

وهذه الطريقة لتقديم نص أدبي داخل نص أدبي آخر ، دون رواية كاملة للنص الداخلي ليست جديدة ؛ فلدينا ظاهرة مشابهة في رواية هي بدورها تشبه الرواية الجديدة الفرنسية : « حياة سيباستيان نايت الحقيقية » The Real Life of Sebastian Knight لفلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov[28] .

هذه الرواية تقدم إلينا البحث الذي يجري عن « سيباستيان نايت » الكاتب ، الذي يتناوله أخوه ، الراوي في الكتاب . وبما أن سيباستيان نايت كاتب فإننا نصادف قطعا من كتبه ، تمثل نصوصا داخل نصوص . وتبدو هذه القطع النصية أحيانا كأنها خلاصات للحبكة ، وأحيانا كأنها إشارات إلى النصوص أو اقتباسات منها . ونحن نلاحظ في رواية يوسف القعيد وفي رواية نابوكوف العلاقة بين المؤلف وكتاباته ، بالرغم من أن هذه النصوص تبقى على هامش الرواية . ويتمثل الاختلاف الأساسي بين نابوكوف ويوسف القعيد في أن أهمية نصوص

المؤلف فى رواية القعيد تخلق نوعاً من تقطيع السرد لا يظهر عند نابوكوف .

وبالإضافة إلى ذلك فإن رواية ناكوف تساعدنا على فهم عنصر أساسى فى رواية القعيد . ويظهر هذا العنصر نتيجة أيضا للمسائل الأدبية التى عالجناها ، ويتألف من لفت النظر إلى المؤلف وعملية الكتابة . ذلك أن نص فلاديمير نابوكوف - كنص يوسف العقيد - لا يعالج كاتبا فحسب ، بل يحتوى على إشارات عدة إلى أن الكتابة تتضمن اختيارات يحتمل أن تكون اعتباطية . وعلى سبيل المثال يعترض الراوى فى رواية نابوكوف على بعض التفسيرات التى يقدمها النقاد لحياة سيباستيان(٢٩) . وكما لاحظنا سابقا فإن هناك ظواهر مشابهة فى روايات يوسف العقيد ؛ فالتقطيع السردى ، والمسائل الجانبية ، تقود إلى وعى بالمؤلف والكتابة ؛ أى بعملية الإيجاد أو الخلق الأدبى .

ووفقا لما يشير إليه روجر شاتوك (Roger Shattuck) فى كتابه « سنوات الوليمة » (The Banquet Years) فإن خاصية من خصائص الحداثة الفنية تتكون من الوعى بالعملية الإيجادية ؛ بمعنى أن العمل الفنى الحديث يوضح عملية الإيجاد نفسها(٣٠) . فعندما نتكلم عن الحداثة فى كتاب ما - على سبيل المثال - فإننا نعبر عن وعى القارىء بعمليه إيجاد النص ؛ وإيجاد النص هو - بطبيعة الحال - تأليفه ؛ أى أن قارىء النص الحديث يصبح واعيا - من خلال إشارات نصية ، أو من خلال استخدام وسائل مختلفة كالتى عالجناها - بإيجاد النص بما هو عمل مؤلَّف ومصنوع . وهذا الوعى متمثل بوضوح فى روايات يوسف العقيد كلها . أولا : يقود أى تقطيع للنص إلى رؤية أن هذا النص شىء مصنوع . إن القارى عندما يقرأ رواية تقليدية يستطيع أن يركز فى الحكاية وحدها ، وأن يتجاهل النص الذى يتوسط بين الحكاية والقارىء . لكن أمام عملية تقطيع النص يبقى القارىء واعيا بالنص ، ومن ثم بطبيعته الاصطناعية(٣١) . وبهذه الطريقة تؤدى روايات يوسف القعيد إلى الوعى بعملية الكتابة .

لكن القعيد لا يكتفى بهذه الإشارات غير المباشرة إلى عملية الكتابة وطبيعتها الاصطناعية ؛ ففى رواية « الحرب فى بر مصر » يقدم الرواة - كما قلنا سابقا - ملاحظات عدة عن عمليتهم الروائية وتنبه القارىء إلى عملية التأليف . وعندما يلاحظ القارىء أنه من المحتمل أن يضمّن أحد المتكلمين معلومات أخرى ، يصبح واعيا - إذن - بأنه من المحتمل أن يضمن المؤلف هذه المعلومات .

ويظهر دور المؤلف بوضوح أكثر فى رواية « يحدث فى مصر الآن » حيث يدعونا الراوى فى بداية هذه الرواية إلى خلق الرواية معه(٣٢) . وليست هناك - فى الواقع - وسيلة أكثر تأثيراً من هذه الطريقة ، لتنبيه وعى القارىء بعملية التأليف نفسها . وتستمر الإشارات إلى هذه الدعوة فى النص ؛ بمعنى أن القارىء لا ينسى مسئوليته المفترضة فى خلق الرواية مع الراوى . لكن هذه المشاركة ليس لها - بطبيعة الحال - وجود حقيقى ، بل هى تمثل خرافة نصية . وكما سنرى فيما يلى ، يملك القارىء اختيارا ما فى الإصرار على ما يحدث ؛ لكن هذا الاختيار ، والغموض الذى ينشئه ، يمثلان مجرد خاصية للرواية التى يصنعها المؤلف ولا يصنعها القارىء . ويصبح الراوى الصريح - نتيجة لهذه الخرافة النصية - مؤلفا ؛ ومن ثم يلفت النظر مرة ثانية إلى العملية التأليفية (authorial) . وعلى الرغم من أن هذه المشاركة تمثل خرافة نصية ، فإنها تشير إلى موضوع اهتمامنا ، ألا وهو الوعى بعملية الإيجاد فى الكتاب .

أما رواية « شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء » ، فإنها تركز على العملية الكتابية . وموضوع الرواية الخارجية يتناول المؤلف وكتابته للرواية الداخلية . ونحن نتابع المؤلف فى هذه الرواية الخارجية وهو يختار موضوعه ويحققه ، ويلتقى بالنقاد ، الخ . كما نصادف أيضا فى الرواية داخل الرواية قطعا من نص أدبى . فعندما يقدم المؤلف للقارىء البدايات المختلفة لروايته ، يلفت نظر القارىء إلى عملية إيجاد الرواية نفسها . عند ذاك يتضاعف وعينا بعملية الكتابة : أولا ، يحكى لنا النص حكاية مؤلف يؤلف رواية ؛ وثانيا ، نصادف أجزاء من المصنوع أو الإنتاج نفسه . ويحتفظ هذا المصنوع بطبيعته الاصطناعية ، ليس فقط بسبب التقطيع بل لأننا نراه بالنسبة لصانعه . ويزداد هذا الوعى بالمؤلف وعملية التأليف عندما يتناول النص مسائل نقدية خارج حبكة الحكاية نفسها ؛ فنقرأ - على سبيل المثال - عن المؤلفين فى العمل الأدبى : المؤلف الخارجى ، والمؤلف الداخلى(٣٣) . إن النص لا يعلن عن وجود هذين المؤلفين فحسب بل عن أثرهما فى الرواية ؛ إذ نقرأ : «لا بد أن يختلفا على أكبر وأبسط الأمور ، وأن يأخذ الاختلاف شكل الشجار والعراك»(٣٣) . وأخيرا يحتوى نص « شكاوى المصرى الفصيح » على إشارات سخرية عِدة من صيغ الكتابة وعملياتها ؛ فالرواية تبدأ - على سبيل المثال - بكلمات : « عندما تصبح البداية هى النهاية »(٣٥) . ولا شك فى أن الموضوع المركزى فى الرواية هو موضوع التأليف . وبالإضافة إلى ذلك فكل من مستويات الرواية - سواء مستوى الحبكة ، أو تقديم الرواية ، أو حتى مستوى الكلمات نفسها - يستدعى عملية الكتابة .

وتمثل رواية «شكاوى المصرى الفصيح» أيضاً رواية عن كتابة رواية اجتماعية ومن نتائج حكايتها المركزية تقديم الفرض الذى يقول إن الأدب إنتاج اجتماعى ، ينبع من التعامل بين المؤلف ونقاده والمجتمع بكامله . ومن ثم فإن الحداثة الفنية والشئون الاجتماعية تتجمع فى هذه الأمثلة .

وهذه المسائل الأدبية التى عالجناها ترتبط مجتمعة فى روايات يوسف القعيد بنوع من الغموض النصى وغياب اليقين بالنسبة لأحداث الرواية . وأنواع الغموض المتمثلة فى روايات يوسف

القعيد تشكل - فى الحقيقة - خاصية مهمة من خصائص الرواية الجديدة الفرنسية . وقد عالج الناقد الفرنسى جان ريكاردو (Jean Ricardou) هذه المسألة فى كتابه عن الرواية الجديدة «مشكلات الرواية الجديدة» (problèmes du nouveau roman) ، عندما ميز بين ما يسميه بالحقائق المتغيرة (réalités variables) والتغيرات الحقيقية (variantes réelles)[٣٦] . أما الحقائق المتغيرة فتصف وضعاً روائيا يعبر عن حقيقة ما ، أو أحداث ما ، لا شك فيها . لكن معنى الأحداث نفسها يمكن أن يتغير فى الرواية ، ومن ثم تتغير طبيعة الحقيقة . قد يكتشف القارىء - على سبيل المثال - فى نهاية رواية ما أن الأحداث الموصوفة خلال الرواية لا تملك المعنى المتصور أصلا ، بل تتخذ معنى جديداً . أما التغيرات الحقيقية فتصف وضعاً روائيا يقدم تعدداً لتغيرات روائية ترتبط بجزء معين من الحبكة . وفى هذه الحال لا يكون هناك شك فى معنى الأحداث بل فى الأحداث نفسها ، ويستطيع هذا التمييز النظرى أن يعيننا على فهم الظواهر الروائية فى روايات يوسف القعيد .

ففى رواية «يحدث فى مصر الآن» يثير النص شكاً فى وجود الدبيش وعائلته عندما يقدم إلينا تقريراً من التقريرين يقول إن الدبيش لم يوجد أصلا ، لأنه لم يملك - على سبيل المثال - بطاقة شخصية ، ولم يسجل فى الدفاتر الرسمية[٣٧] . ومعنى هذا أن النص - فى هذا الموضع - يلقى ظلال الشك على وجود الشخصية المركزية التى تابعناها خلال الرواية كلها .

وبما أن هذه العملية فى رواية «يحدث فى مصر الآن» تغير معنى الأحداث التى تابعناها فى الرواية فإنها - من ثم - تغير طبيعة الحقيقة الروائية التى تصورناها خلال الحكاية . وهنا نجد أنفسنا بإزاء الظاهرة التى يصفها ريكاردو فى الرواية الجديدة الفرنسية بالحقائق المتغيرة .

لكننا نشاهد أيضاً فى هذه الرواية القعيدية النوع الآخر من الغموض الذى يميزه الناقد الفرنسى ، أى التغيرات الحقيقية . وتظهر هذه الخاصية فى «يحدث فى مصر الآن» من خلال تقديم التقريرين المختلفين عن وجود الدبيش : إما أنه لم يوجد قط ، وإما أنه رجل خطير يملك موقفاً ضد الدولة[٣٨] . وعندما يقدم النص هذين التقريرين مع الوثائق الرسمية والمعلومات العامة المتعلقة بها ، فإنه يقدم إلينا - حقاً - مثالا للتغيرات الحقيقية .

لقد صرنا - إذن - أمام إمكانيتين : أولا ، أن الدبيش لم يكن له وجود ، وثانياً ، أنه يملك وجوداً . لكننا صرنا - فى الحقيقة - إزاء ثلاث إمكانيات للتفسير فى هذه الرواية . والتقريران يمثلان إمكانيتين منها ، أما الإمكانية الثالثة فتتمثل فى أن الدبيش هو أصلا - وكما قادنا النص إلى تصوره فى بداية الرواية - رجل عادى يريد المعونة ، وأن التقريرين كذبتان بيروقراطيتان لا يصدقهما الموظفون أنفسهم . وقد يستطيع القارىء أن يفضل تفسيراً من التفسيرات لأسباب تخصه شخصياً ، ولكن الرواية لا تقدم أساساً لليقين فى هذا التفضيل .

وتخلق هاتان الخاصيتان النصيتان إذن - أى الحقائق المتغيرة والتغيرات الحقيقية - نوعاً من الغموض فى حبكة النص ، حيث تبدو أحداث الرواية فى حالة التباس . ونستطيع أن نشير هنا إلى نقطة إضافية ترتبط بهذه المسألة ذكرها آلان روب - جرييه مرات عدة ، هى أن عنوان أى كتاب يمثل الكلمات الأولى للنص[٣٩] ؛ فالكلمات الأولى فى رواية يوسف القعيد هى : يحدث فى مصر الآن ؛ وأول كلمة فى النص هى إذن : يحدث . وتملك هذه الكلمة - من حيث هى دال - مدلولا مفعماً بأهمية أدبية ؛ فهى تؤكد لنا - بظهورها فى العنوان - أن النص سوف يعالج ما يحدث (فى مصر الآن) . لكن الغموض يعود فيكتنف النص لأننا لا نعرف ماذا يحدث ، ونتيجة لذلك يظهر توتر أدبى بين التوقعات الناشئة عن الكلمات الأولى فى النص ، وهى العنوان ، ومضمون النص نفسه . ومن ثم يخلف هذا التوتر نوعاً من السخرية الأدبية ، خصوصاً باستخدام كلمة «يحدث» فى العنوان .

والغموض ماثل كذلك - وإن كان بدرجة أقل - فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و «شكاوى المصرى الفصيح» . أما فى «الحرب فى بر مصر» فنستطيع أن نحلل هذا الغموض وفقاً لنظرية الحقائق المتغيرة . فبعد أن استشهد «مصرى» ، وبعد أن تابعنا التحقيق ، يطرح النص علينا اقتراحاً بواسطة المسئول الكبير ، مؤداه أن : «ابن الخفير ذهب إلى الجيش ؛ ولأنه يدرك وضاعة أصله ، ويريد أن يتمسح فى الكبار أولاد الذوات ، أملى بياناته من اليوم الأول خطأ . نسب نفسه إلى العمدة»[٤٠] . وبما أننا نعرف (أو نتوهم أننا نعرف) أن تجنيد «مصرى» كان حيلة من جانب العمدة لكى لا يذهب ابنه إلى العسكرية ، فإن هذا التفسير المقدم فى النص يلقى شكاً على الحقيقة التى اعتدناها ، والتى فهمنا حبكة النص من خلالها . ومن ثم يغير هذا الشك طبيعة الحقيقة النصية ؛ بمعنى أن هذه الرواية - أيضاً - تستغل مفهوم الحقائق المتغيرة .

فرواية «الحرب فى بر مصر» إذن تقدم إلينا - على غرار رواية «يحدث فى مصر الآن» - حلا بيروقراطياً قد يعد كذبة . لكن الغموض ليس تاماً فى رواية «الحرب» وذلك راجع إلى أن المحقق يميل إلى موقفه من أن الشهيد ليس ابن العمدة بل «مصرى» .

وفى الرواية الثالثة - أى «شكاوى المصرى الفصيح» - نلاحظ الغموض فى النص ، ولكن من خلال التغيرات الحقيقية ، لا الحقائق المتغيرة . فهذا النص يقدم إلينا البدايات المختلفة للرواية الداخلية ، ولا يقدم الرواية نفسها ألبتة . لكن الغموض يتمثل فى مجرد وجود هذه البدايات المختلفة ، لأننا لن نعرف إطلاقاً بداية الرواية الحقيقية . وفى آخر الرواية يقرر

الكاتب أن البداية الثالثة بوليسية أكثر من اللازم ، وأنه يريد أن يكتب بداية واقعية . وهو لكى يحقق هذا الهدف يقول لنا إنه سوف يجمع معلومات عن سكان القبور ، وعندما يذهب إلى مدينة الموتى يقول له السكان إن الجامعة الأمريكية قد قامت بعمل دراسة عن حياتهم . وعندئذ نقرأ نتائج هذا البحث ، لكننا لن ندرك مصير هذا البحث بالنسبة للرواية ؛ هل يدخله الكاتب فى الرواية ؟ أو هل توجد - حقا - بداية واقعية ؟ وتستمر الحيرة بالنسبة لمضمون الرواية الداخلية أثناء النص بكامله . أما البدايات المختلفة فهى تمثل تغيرات حقيقية ، وتوضح - عن هذا السبيل - مفهوم «ريكاردو» الذى لا حظناه أيضاً فى رواية «يحدث فى مصر الآن» . لكن الغموض فى «شكاوى المصرى الفصيح» ماثل فى الرواية الداخلية فحسب ، أى فى الرواية المقدمة عن طريق التأليف . وبعبارة أخرى فالغموض ليس ماثلا فى الرواية الخارجية ، وهى حكاية المؤلف ، ومن ثم نستطيع أن نقول إن التغيرات الحقيقية فى هذه الرواية تعبر - بطريقة أخرى - عن الطبيعة الاصطناعية لعملية الكتابة .

إن هذا الغموض النصى ، سواء كان نتيجة للحقائق المتغيرة أو للتغيرات الحقيقية ، يمثل - بحق - خاصية من خصائص الرواية الجديدة[41] .

على أن يوسف القعيد يضيف إلى ذلك كله فى النص الروائى عنصر الأسماء ، حيث تصبح الأسماء فى رواياته دوال مهمة ، يشير وجودها فى النص إلى مغزى عميق . وعلى سبيل المثال أنه عندما يتناول النص فى «يحدث فى مصر الآن» موضوع الدبيش وكيف أنه لم يوجد ، يستخدم الاسم نفسه برهاناً على ذلك :

« هل وجد الدبيش أصلا ؟ لنتوقف أمام اسمه : الدبيش ، وهو مشتق من الدبش . والدبش مادة كانت تبنى منها بيوت المماليك . وحيث إنه من الثابت تاريخيا أن المماليك ليس لهم وجود فى مصر كلها من مذبحة القلعة ، وهذا معناه انقراض مادة من حياتنا ، وبالتالى انقراض الاسم . وتلك التى تدعى أنها زوجته اسمها صدفة ، وأى حياة تخلو من الصدف . . الكل يشهد أنه لم يكن هناك دبيش »[42] .

هكذا تُحطم شخصية الدبيش عن طريق اسمه ؛ إذ إن الاسم هو علامة تمثل شخصية معينة ، وتحطيم الاسم يدل على تحطيم الشخصية نفسها .

وفى رواية « شكاوى المصرى الفصيح » يستغل المؤلف عنصر الاسم بطريقة تخلق الغموض النصى ، لكنها تختلف عن طريقة تحطيم الشخصية من خلال اسمها . فعندما نقرأ عن أفراد العائلة التى تسكن فى القبور نلتقى أولا بعباس الأكبر المليونير . عند ذلك يقول لنا النص إن : « اسمه ليس عباس ، ولن يقوله لأحد من أفراد الأسرة . . . اسمه الحقيقى سره »[43] ، ويضيف بعد ذلك : « أما الأسم الثانى فهو عبارة عن ألقاب يطلقها على نفسه حسب العادة . فى يوم يقول عباس المليونير ، وآخر الغنى ، وثالث الشبعان ، ورابع القوى . . . وهى كلها صفات تصف عكس حاله »[44] . ويدل هذان المثالان على انقلاب كامل فى علاقة الأسماء وهوية الشخصية . فبالرغم من أن الشخصية تحمل اسم عباس فإن هذا يبدو اسما غير حقيقى . وبالإضافة إلى ذلك فإن عباسا يطلق على نفسه اللقب الذى يعجبه ، إلى درجة أنه يغير اللقب يوميا . وبما أن القارىء يتوقع أن اللقب قد يعبر عن ميزة أساسية فى شخصية ما ، فإن اللعب بالألقاب واستخدامها بهذه الطريقة يدمر اللقب بما له من دلالة على طبيعة شخصية معينة . ويضاف إلى ذلك ما يقوله النص من أن هذه الصفات كلها تصف عكس حال عباس ؛ بمعنى أن هذه الألقاب لا تحطم طبيعة اللقب فحسب ، بل تسبب انعكاسا على المستوى المعنوى أيضا . ونحن نصادف أحيانا فى التراث العربى المتعلق بالأسماء اللقب الذى يعبر عن عكس خاصية الشخصية الموصوفة . ويكون ذلك - على سبيل المثال - من أجل التفاؤل[45] . لكن بالرغم من ذلك فإن استخدام العنصر الاسمى فى سياق رواية « شكاوى المصرى الفصيح » يضيف إلى الإحساس العام بالغموض .

كذلك فإن فى هذا الاستغلال الاسمى نوعا من السخرية نلاحظه - على سبيل المثال - حتى فى اسم زوجة عباس ، « أصيلة » ؛ « هى أيضا ليست قاهرية . تقول إنها من قبائل البدو الرحل ، ويقول هو عنها فى لحظات العراك الحاسمة إنها من جماعات الغجر الذين لا أصل لهم »[46] . وهكذا يتلاعب يوسف القعيد فى هذا المثال - كما يتلاعب فى الأمثلة الأخرى المذكورة سابقا - بالصفات الجوهرية للأسماء . فبدلا من أن تكون الأسماء أداة لتحديد الشخصية ووصف طبيعتها ، تصبح الأسماء المحور المركزى لعملية زلزلة اليقين . وبدلا من أن يثبت الاسم الشخصية ، يشيع الغموض حول طبيعتها ، وأحيانا حول وجودها .

وفى رواية « الحرب فى بر مصر » يلفت نظرنا الغياب الاسمى ؛ ففى هذا النص يرد اسم لشخصية واحدة فقط ، هو « مصرى » ، ابن الخفير ، فى حين تحمل الشخصيات الأخرى فى النص ألقابا كالعمدة ، أو الصديق ، أو المحقق ، الخ .

ومن ثم يستدعى الأمر ضرورة تفهم ورود هذا الاسم فى سياق الغياب الاسمى للنص .

وبالإضافة إلى ذلك ، يلفت النص نظرنا على الدوام إلى هذا الغياب الاسمى . وحتى المتعهد عندما يفسر وضعه يقول : « الناس يسموننى المتعهد . لا أعرف من الذى أطلق على هذا الاسم لأول مرة . . المهم اسمى الأول تاه ، ذاب ، ضاع »[47] والاسم المضمّن ، أى « مصرى » ، هو - فى

الحقيقة - ذو مغزى عميق ؛ فهو لا يمثل الشخصية المركزية فى الرواية فحسب ، بل يستطيع أن يمثل المجتمع برمته .

ويشير هذا التوكيد الاسمى فى رواية « الحرب فى بر مصر » إلى أكثر من مجرد عزلة الشخصية المركزية ، « مصرى » ؛ إذ يدل أيضا على المشكلة المركزية فى الرواية ؛ مشكلة الهوية . ما الاسم الحقيقى للشهيد ؟ إننا نلاحظ هذا بوضوح فى الفصل الخاص بالصديق ؛ إذ نقرأ :

« فسألته :
- اسمك ؟
- . . . .»[٤٨]

هنا نلاحظ أن يوسف القعيد يستخدم عالم الأسماء لكى يكثف الغموض والمسائل الحاسمة التى تتخلل رواياته .

والخاصيات التى عالجناها - كتقطيع السرد والغموض النصى - لا تمثل إلا بعض المبادىء الأساسية فى الرواية الجديدة . وثمة عنصر إضافى يرتبط بالرواية الجديدة ، ألا وهو تكرار عبارة « الرواية البوليسية » . وتلعب الرواية البوليسية - بحق - دورا مهما فى تطور الرواية بشكل عام ؛ إذ نجدها فى كيان عدة روائيين فى العصر الحديث ، أمثال وليام فوكنر (William Faulkner) فى رواية « المقتحم فى الغبار » (Intruder in the Dust)[٤٩] ، وجورج لويس بورجيز (Jorge Luis Borges) فى رواية « ست مشكلات لدون إسيدرو بارودى » (Six Problems for Don Isidro Parodi)[٥٠] . لكن الرواية البوليسية - أو الإشارة إليها - تبدو بشكل بارز فى الرواية الجديدة الفرنسية . فرواية « المحاولات » (Les gommes) لألان روب - جرييه[٥١] تمثل نوعا من الرواية البوليسية ، كما أن رواية ميشيل بوتور « قضاء الوقت » (L'emploi du temps)[٥٢] أو رواية « بيت الملتقى » (La maison du rendez- vous) لألان روب - جرييه[٥٣] تحتويان على إشارات إلى الرواية البوليسية ، أو على عناصر منها . يحدث هذا إلى الحد الذى نستطيع معه أن نزعم أن الرواية الجديدة الفرنسية ذات صلة خاصة بصيغة الرواية البوليسية .

لكن لماذا يستغل الروائيون المحدثون - وخصوصا مؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية - صيغة الرواية البوليسية ؟ ولكى ندرك العلاقة بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية إدراكا تاما يجب علينا أن نفهم أولا طبيعة الرواية البوليسية ، وتحول هذا النوع الأدبى على أيدى مؤلفى الرواية الجديدة الفرنسية .

وتنقسم الرواية البوليسية فى العادة إلى نوعين رئيسين : الرواية البوليسية التقليدية ، كروايات « أجاثا كريستى » ، على سبيل المثال ؛ والرواية البوليسية « المتحجرة » أو « الواقعية » (hard- boiled) ، كروايات ميكى سبيلين (Mickey Spillane) ، على سبيل المثال[٥٤] . سوف تهمنا فى هذه الدراسة الرواية البوليسية التقليدية ، حيث يجمع المحقق الذكى فى هذا النوع من الرواية البوليسية المعلومات فى أثناء التحقيق . وفى نهاية الرواية يحل المشكلة ويكتشف المجرم . وقد أشار عدة نقاد إلى أن بداية الرواية البوليسية التقليدية تصور على مستوى أدبى النظام الاجتماعى والعقلانى الذى تفسده الجريمة . لكن المحقق يحل المشكلة عندما يكتشف المجرم ، وعندئذ يعيد النظام الأصلى[٥٥] ؛ بمعنى أن صيغة الرواية البوليسية التقليدية صيغة تمثل تحقيق النظام أو إعادته .

وليس التعلق بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية التقليدية أمرا عرضيا بطبيعة الحال . وقد لاحظنا أن الرواية الجديدة تلفت نظرنا باستغلالها وسائل أدبية تقود مجتمعة إلى تقطيع السرد وإشاعة الغموض ، وبما أن الرواية البوليسية التقليدية تخلق فى النهاية نظاما فإن اختيارها صيغة للرواية الجديدة يحمل مغزى خاصا ، وذلك لأن الرواية الجديدة عند استخدامها الرواية البوليسية - تدمر النظام القائم المعتاد فى هذه الرواية .

إذن فالحبكة البوليسية فى الرواية الجديدة تمثل تحوّلا فى الحبكة البوليسية المستخدمه فى الرواية البوليسية التقليدية ، بل هى بحق تقدم ظاهرة مختلفة ، تتمثل فى تدمير صيغة الرواية البوليسية ، ومن ثم تدمير النظام . إذن فالرواية الجديدة تستدعى الحبكة البوليسية وتدمرها . ولو أننا دققنا النظر فى رواية آلان روب - جرييه «بيت الملتقى» على سبيل المثال للاحظنا أن النص يثير الشك فى الجريمة وفى طبيعة الراوى[٥٦] . وفى رواية «المحاولات» يثير المؤلف نفسه الشك فى طبيعة المحقق والجريمة ؛ إذ يصبح المحقق هو المجرم فى آخر النص[٥٧] . وهكذا تتحول الحبكة البوليسية التقليدية بوصفها رمزا للنظام ، إلى دال على اللانظام .

وحين نواجه روايات يوسف القعيد نجد انفسنا أمام تطور مشابه ؛ فهناك - أولا - إشارة صريحة عنده إلى الرواية البوليسية ، فى «الحرب فى بر مصر» ، حيث يقول المسئول الكبير للمحقق إن الفلاحين «لفقوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية»[٥٨] . وفى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» يقرر المؤلف فى الرواية الخارجية أن البداية الثالثة للرواية الداخلية : «بوليسية أكثر من اللازم» . وأنه سوف يستخدم بداية واقعية . لكن هذه البداية «قد تكون مملة ، يهرب منها قارىء الرواية البوليسية»[٥٩] . وهكذا يربط القعيد إذن رواياته بشكل صريح بتقليد الرواية البوليسية . وهذا الارتباط ليس - فى الوقت نفسه - بسيطا ؛ إذ يعلن لنا استدعاء الرواية البوليسية بشكل صريح أن الحكاية التى تتضمن الاستدعاء تختلف عن الرواية البوليسية .

ولكن من الجدير بالذكر أن الروايات القعيدية كثيرا ما تقدم جريمة . وينبغى علينا أن نفهم - بطبيعة الحال - أن الجريمة ليست بالضرورة جريمة قتل ، كالجريمة التى ألفنا مشاهدتها فى

الروايات البوليسية التقليدية بل قد تتكون من أى سلوك يكون ضد القانون . ففى «يحدث فى مصر الآن» تتألف الجريمة من محاولة الدبيش أن يحصل على المعونة التى لا حق له فيها . أما فى «الحرب فى بر مصر» فتتمثل الجريمة فى تجنيد ابن الخفير ، «مصرى» ، وتسجيله فى العسكرية بديلا من ابن العمدة ؛ فبالرغم من أنه ليست هناك جرائم قتل ، تظل هناك فى الواقع جرائم تستدعى التحقيق فيها . والحقيقة أن الجريمة ليست هى مركز الرواية البوليسية الحقيقى بل التحقيق نفسه . ويلعب التحقيق فى روايتى يوسف القعيد أيضا دورا حاسما ، إلا أن هذا الدور ليست له - روائيا - الأهمية نفسها التى تكون له فى الرواية البوليسية التقليدية .

وبالإضافة إلى ذلك ، ليس لدينا فى روايات يوسف القعيد الشخصية التقليدية للمحقق ، التى نجدها فى الرواية البوليسية ، بل يقدم لنا النص القعيدى شخصية المحقق البيروقراطى . وتختلف هذه الشخصية - لهذا السبب - عن شخصية المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب ؛ فشخصية المحقق فى الرواية البوليسية الغربية يقاوم البيروقراطية ، إذ يحل المشكلة - فى العادة - دون مساعدة البوليس[٦٠] . وبما أن الرواية الجديدة الغربية تستخدم المحقق الغربى فإنها تختلف بهذا أيضا عن الرواية القعيدية ، التى تستخدم المحقق البيروقراطى .

إن العلاقة بين الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب ، والرواية الجديدة الفرنسية ، والرواية القعيدية ، علاقة معقدة وثلاثية . أولا يستغل القعيد الحبكة البوليسية - كاستغلال الرواية الجديدة الفرنسية للحبكة نفسها - بوصفها خالقة النظام ، ويحولها إلى خالقة اللانظام ؛ إذ لا يخلق التحقيق فى «يحدث فى مصر الآن» ، وفى «الحرب فى بر مصر» ، العلم أو المعرفة والنظام ؛ وتنتهى الروايتان - بدلا من ذلك - بلا نظام ؛ بالغموض . فالنتائج التى تصل إليها الرواية القعيدية تشابه نتائج الرواية الجديدة ، وذلك من حيث إن الروايتين تقدمان وضعا لانظاميا .

ولكننا سبق أن لاحظنا أن كلا من المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب والمحقق فى الرواية الجديدة الفرنسية يتخذ موقفا ضد البيروقراطية فى حين يمثل المحقق عند يوسف القعيد شخصية بيروقراطية فى حد ذاته . وهكذا يتشابه الموقف من البيروقراطية فى الرواية البوليسية التقليدية وروايات يوسف القعيد ، لكن المحققين الناجحين فى الرواية البوليسية التقليدية يقومون بعملهم ضد البيروقراطية ، فى حين يخفق المحققون البيروقراطيون عند يوسف القعيد ، ومن ثم فإن البيروقراطية فى روايات يوسف القعيد تخلق اللانظام . وبهذا يجاوز يوسف القعيد عند استغلاله للحبكة البوليسية ، مؤلفى الرواية الجديدة الفرنسية ، فلا يستخدم الحبكة البوليسية لخلق اللانظام فحسب ، بل يستخدمها لينتقد البيروقراطية كذلك .

لكن موضوع تحقيق النظام هذا يسلك طرقا متوازية فى الكيان القعيدى تجاوز مسألة المحقق والتحقيق . فإذا كان هدف المحقق إيجاد النظام فإن هذا الهدف هو ذاته هدف كل مؤلف لرواية . ويمثل العمل الفنى الكامل - كالجريمة المحلولة تماما - نوعا من النظام ؛ ويشمل كل منهما حكاية . والمحقق نفسه يبنى عملا روائيا (narrative)مادام عمله عندما يحل الجريمة يعيد تنظيم سلسلة من الأحداث ، فيحكى لنا - من ثم - حكاية هذه الأحداث على نحو ما وقعت . والإحساس بغياب النظام ، الذى يخلقه التحقيق البيروقراطى غير الكامل ، يشابه - على هذا النحو - غياب النظام الذى يخلقه تقطيع النص . وكذلك يوازى التقطيع فى السرد الروائى على مستوى الشكل تدمير النظام الذى تخلقه التحقيقات على مستوى المضمون . لا غرابة إذن فى أن تحل محاولة كتابة الحكاية على مستوى الحبكة محل التحقيق من حيث هو دال من أجل تحقيق النظام غير الكامل . وهكذا يوازى موضوع محاولة المؤلف كتابة نصه فى «شكاوى المصرى الفصيح» ، موضوع التحقيق فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و«يحدث فى مصر الآن»[٦١] . والنص المقطع فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» مثله مثل التقارير البيروقراطية المقطعة والمتضادة فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و «يحدث فى مصر الآن» . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن التوازى بين المحقق والمؤلف يمتد عندما نلاحظ أن المؤلف فى «شكاوى المصرى الفصيح» يخلق روايته من خلال تحقيق للظروف الاجتماعية الحقيقية . وبهذا يجمع يوسف القعيد بين مشكلات التحقيق والبيروقراطية ومشكلات المؤلف وعملية الخلق .

وثمة نقطة أخرى تتعلق بالرواية الجديدة ، وإلى حد ما - أيضا - بالرواية البوليسية . إن ألان روب - جرييه يصف عملية يستخدمها فى رواياته بالفراغ(le vide, le trou) . . ويفسر هذا بأنه أزال فى رواية «الممحاوات» (Les gommes) - على سبيل المثال - الجريمة حتى إنه يصف تحقيق هذه الجريمة بالرغم من عدم وجودها إذ إن المحقق كان يجهل ذلك ؛ فالجريمة الغائبة أو المفقودة هى إذن الفراغ الذى تنتظم حوله الرواية كلها ، وهذا الفراغ يمثل مفهوما مركزيا فى تنظيم الرواية بشكل عام عند روب جرييه[٦٢] .

ويستطيع مفهوم الفراغ بحق أن يساعدنا على فهم روايات يوسف القعيد ؛ ففى كل من رواياته التى عالجناها فراغ ينظم الرواية ، ولعل المثال الأوضح لهذا المفهوم يتمثل فى رواية «يحدث فى مصر الآن» . فالفراغ فى هذا المثال يتشكل من الجريمة والمجرم ، الدبيش ؛ إذ إن المسألة المركزية فى الرواية هى الدبيش ، لكن النص يقترح أن الدبيش لم يوجد أصلا ؛ بمعنى أن مسألة وجوده تمثل النقطة التى تنظم الرواية . وبالإضافة إلى ذلك فإن الدبيش - على المستوى النصى المحض - غائب على

وجه التقريب . أى أننا نتابع رواية عن شخصية ضئيلة الوجود فى النص . وكما أشرنا من قبل ، يثير النص الشك حتى فى وجود هذه الشخصية . والفراغ هنا يتمثل فى غياب المعرفة المطلوبة عن المجرم والجريمة .

أما فى رواية «الحرب فى بر مصر» فالفراغ موجود فى شخصية «مصرى» . ونستطيع أن نتمثل ذلك فى الحبكة وفى السرد الروائى ؛ فقد لاحظنا أن «مصرى» لا يملك دورا روائيا ؛ وذلك بالرغم من أنه - فى الحقيقة - الشخصية المركزية فى الرواية . وبذلك يمثل غيابه راويا فراغه على المستوى الروائى . وبما أن العملية الروائية مع تعدد الرواة ، تمثل طريقة فى تقديم الرواية ، فإن غيابه الروائى يشير إلى أن دوره شبيه بالفراغ فى الرواية . وقد أشرنا فى أثناء تحليلنا إلى أن «مصرى» يمثل الشخصية الواحدة التى تملك اسما فى هذه الرواية . لكن وجوده الاسمى وسط الغياب الاسمى السائد يدل على مرتبته بوصفه نقطة الفراغ . ومصرى هو الفراغ - بطبيعة الحال - على مستوى الحبكة ، لأنه يختفى عندما يجعل النص ابن العمدة هو الشهيد .

وتتشابه - نتيجة ذلك - نقطتا الفراغ فى «يحدث فى مصر الآن» وفى «الحرب فى بر مصر» ؛ وذلك لكونهما تدوران حول هوية الشخصيات .

ويظهر الفراغ فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» على نحو مختلف ؛ إذ ليس لدينا جريمة أو تحقيق . فأين إذن الفراغ المنظم فى النص ؟ يتكون الفراغ فى «شكاوى المصرى الفصيح» من الحكاية الداخلية التى لا تظهر أبدا على الشكل المتوقع ؛ إذ إن النص لا يقدم إلينا حكاية كاملة ، بل مجرد بدايات . أما الحكاية - فى حد ذاتها - فغائبة . لكن الرواية فى مجملها تدور حول هذه الحكاية الغائبة ، التى تمثل - من ثم - الفراغ فى النص .

وثمة نقطة إضافية نستخرجها من المقارنة بين الرواية القعيدية - خصوصا «شكاوى المصرى الفصيح» - والرواية الجديدة - خصوصا رواية «المحاوات» لآلان روب - جرييه . وتتعلق هذه النقطة باستخدام التراث الأدبى والحضارى . كما هو واضح من رواية روب - جرييه ، وكما أشار إليه النقاد . فالمؤلف يستغل فى هذه الرواية أسطورة أوديب من التراث اليونانى ، لكنه يغيرها ويقدمها فى الرواية على شكل حديث . وكما يوضح الناقد بروس موريسيت (Bruce Morrissette) ، فإن عناصر عدة فى هذه الرواية تدل على أنها تحولٌ للأسطورة اليونانية[٦٣] .

أما رواية «شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء» ليوسف القعيد فعنوان الرواية نفسه يستدعى حكاية الفلاح الفصيح من التراث الفرعونى . والحكاية الفرعونية تحكى لنا مغامرة فلاح راح ضحية سرقة . وإنه ليذهب إلى المحكمة شاكيا ما حل به من ظلم ، فيشير ، ليشكو من هذه القضية ، دهشة القاضى بفصاحته . عند ذاك يطلب الحاكم إلى الفرعون ألا يحكم بالعدل مباشرة ؛ إذ كان القاضى يريد أن يستخرج مزيدا من فصاحة الفلاح . لكنه يتولى رعاية عائلة الفلاح دون معرفته . ويظل الفلاح يشكو وتزداد فصاحته جمالا . وفى نهاية الحكاية يرجع الفلاح إلى عائلته وقد أنصفه الفرعون .

وهذه الحكاية معروفة جيدا لدى الكتاب المعاصرين فى مصر . وقد أنجبت نسخا معدلة فى العصر الحديث[٦٤] . ومن الواضح أن هذه الحكاية تعالج مسألتى العدل والخلق الفنى اللتين تمثلان الموضوعين المركزيين فى «شكاوى المصرى الفصيح» . إن التأثر بالحكاية الفرعونية ماثل على نحو صريح عند يوسف القعيد ؛ وهو يشير إلى ذلك - كما لاحظنا سابقا - فى عنوان الكتاب باستخدامه كلمتى «المصرى الفصيح» بدلا من الفلاح الفصيح . وبالإضافة إلى ذلك فإن فصاحة الفلاح الفصيح فى الحكاية الفرعونية تنبع من «الشكاوى» المرفوعة إلى المحكمة . وتصبح مسألة الشكاوى نقطة واضحة فى المشابهة بين الحكاية الفرعونية والرواية القعيدية ؛ إذ يستخدم عنوان رواية يوسف القعيد كلمة «شكاوى» ؛ بمعنى أن رواية يوسف القعيد تتقدم من خلال رؤية معينة تستدعى الفلاح الفصيح ، ومن ثم تربط حبكة الرواية القعيدية به .

هكذا - إذن - يؤدى الفلاح الفصيح دورا موازيا للمصرى الفصيح ؛ ومن ثم نستطيع أن نفهم المصرى الفصيح من خلال الفلاح الفصيح ؛ فالمصرى الفصيح يقدم فصاحته كذلك لكن على شكل رواية . إنه يقف فى مقابل النقاد والجمهور ، فى حين يقابل الفلاح الفصيح البيروقراطية القضائية . لكن هذه البيروقراطية تمثل فى الوقت نفسه نقاد الفلاح الفصيح وجمهوره . ويقود هذا بدوره إلى تمثل علاقة تواز بين البيروقراطية من جهة ، والنقاد والجمهور من جهة أخرى ، فيعيد هذا التوازى موضوع البيروقراطية فى الرواية .

وتحتوى حكاية الفلاح الفصيح على ثلاثة عناصر : المؤلف والجريمة والبيروقراطية القضائية . وهذه العناصر - كما لاحظنا فى تحليلنا - عناصر مركزية فى روايات يوسف القعيد ؛ إذ تجمع بين عملية الكتابة والمحقق والجريمة والعدالة . حتى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» ، التى لا تتضمن إشارة صريحة إلى البيروقراطية والجريمة ، تحتوى على إشارة ضمنية إلى هاتين الظاهرتين ؛ وذلك من خلال استدعائها الفلاح الفصيح .

وهناك مسألة أخرى مهمة فى كل روايات يوسف القعيد لم نعالجها بعد ، ألا وهى مسألة الظروف الاجتماعية والعدالة الاجتماعية ، أو بعبارة أخرى ، نستطيع أن نقول إنه بالرغم من أن وضع المؤلف يمثل أمرا مركزيا فى الروايات فإنه يظهر إلى جواره أمر آخر ذو أهمية عميقة ، وهو الوضع الاجتماعى .

ويبدو هذا بوضوح فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» ، التى تكشف عن المؤلف الذى يحاول أن يقدم مسألة اجتماعية من خلال معالجة سكان القبور . لكن روايتى «الحرب فى بر مصر» و«يحدث فى مصر الآن» تملكان أيضا الوضعين ، أى وضع التأليف والوضع الاجتماعى ؛ فنلاحظ فى «الحرب» الوضع الاجتماعى من خلال الصراع بين العمدة والخفير . ويتطور هذا الصراع فى الرواية حتى ينتهى بالتحقيق الذى لا يحل المشكلة الاجتماعية ، مادام الخفير لم ينل حقوقه من استشهاد ابنه ، بل إن الوضع الاجتماعى فى نهاية الكتاب يرجع إلى الحال الذى بدأ به الكتاب ، ألا وهو تفوق العمدة الاجتماعى ، بالرغم من أنه المسئول عن تجنيد ابن الخفير . ويظهر وضع التأليف أيضا فى هذه الرواية من خلال التنبيهات المستمرة إلى العملية الروائية .

وفى رواية «يحدث فى مصر الآن» تواجهنا مشكلة التأليف أولا ؛ إذ يدعونا المؤلف إلى تأليف النص معه . وتظهر هذه العملية فى أثناء الكتاب بصورة مستمرة . أما الوضع الاجتماعى فيتكون أيضا من نوع من الصراع ؛ إذ نشاهد الصراع فى هذه الرواية بين الفلاح والنظام البيروقراطى .

لكننا عندما نطرق موضوع البيروقراطية فى رواية «الحرب فى بر مصر» نلاحظ نقطة إضافية سوف تساعدنا على فهم تصوير هذا الموضوع ، لا فى هذه الرواية فحسب ، بل فى رواية «يحدث فى مصر الآن» . فالبيروقراطية فى كلتا الروايتين تقدم إلينا صورا غير حقيقية للواقع ؛ بمعنى أن هناك اختلافا بين الصورة الواقعية والصورة البيروقراطية . ففى «الحرب» - على سبيل المثال - يصبح ابن الخفير ابن العمدة فى النظام العسكرى ، بالرغم من أنه يظل فى الواقع هو «مصرى» . وعندئذ نكون بإزاء تسجيل مزيف يغير الواقع . وعند استشهاده يظهر الصراع بين الحالين . أما فى «يحدث فى مصر الآن» فنلاحظ ظاهرة مشابهة ؛ إذ يحصل الدبيش على المعونة التى لا حق له فيها ، وذلك لأن زوجته لم تكن حاملا . ومعنى هذا أننا بإزاء صراع بين التسجيل البيروقراطى والحياة الاجتماعية الحقيقية . ويزداد هذا التفاوت نتيجة للتحقيقات البيروقراطية وتقاريرها ؛ لأننا نتصور أن هذه التقارير مضادة لما حدث . وبعبارة أخرى فإن البيروقراطية تقدم إلينا صورة غير صحيحة للواقع الاجتماعى .

وعندما ننظر إلى البيروقراطية فى هاتين الروايتين ، نلاحظها - إلى درجة كبيرة - بوصفها مؤسسة تسجل وتحاول أن تمثل الواقع الاجتماعى عن طريق الكتابة . وهذا هو - بطبيعة الحال - ما يفعله المؤلف . وإذن فلدينا ظاهرة أخرى متوازية بين كاتب الروايات فى «شكاوى المصرى الفصيح» ، والكتاب البيروقراطيين فى «يحدث فى مصر الآن» و«الحرب فى بر مصر» .

إن التحليل السابق يؤدى إلى رؤية الرواية الاجتماعية فى ضوء جديد . فغياب النظام وتقطيعه ماثلان فى تقديم النص وفى حبكته . وتبقى مسألة التصوير الاجتماعى غامضة ، فتقلل أو تنقص - على هذا النحو - من توهم المؤلف بأنه يصور المجتمع تصويرا كاملا . ويؤدى هذا التصوير الأدبى للواقع الاجتماعى إلى توازٍ بين المؤلف والنص من جهة ، والبيروقراطية والمجتمع من جهة أخرى . لم يتمكن المؤلف - من حيث هو مؤلف - من إيجاد النظام النصى ، كما لم تتمكن البيروقراطية من إيجاد النظام الاجتماعى . ومعنى هذا أن اللانظام النصى يعكس اللانظام الاجتماعى . فبدلا من أن يصرف التقطيع النصى والغموض الانتباه عن الرسالة الاجتماعية ، إذا بهما - فى الحقيقة - يعبران عن جزء مهم جدا من هذه الرسالة .

وتقودنا المسألة الاجتماعية فى روايات يوسف القعيد إلى نقطة مهمة تتعلق بالمقارنة بين الرواية القعيدية والرواية الجديدة . ففى الرواية الجديدة الفرنسية يثير تحطيم الشكل الروائى شكا فلسفيا بالنسبة للعالم ؛ بمعنى أننا نكون بإزاء علاقة ذات جزئين ؛ فى حين تبدو الرواية القعيدية أكثر تعقدا ؛ إذ تتألف العلاقة فيها من ثلاثة أجزاء : يقدم النص القعيدى تقطيع المعرفة عن العالم ، لكنه يصور لنا أيضا تحطيم العلاقة بين البيروقراطية والمجتمع ، إذ تتكون البيروقراطية من تسجيل المجتمع والسيطرة عليه .

لكن الاختلاف بين الرواية الجديدة والرواية القعيدية الذى أشرنا إليه يعبر - فى الحقيقة - عن اختلاف أكثر جوهرية . ذلك أن روايات يوسف القعيد الثلاث روايات اجتماعية . ومؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية كثيرا ما يصفون وسائلهم بأنها وسائل ضد البورجوازية وناقدة للمجتمع[٦٥] . غير أن وسائلهم لا تنتقد المجتمع ، ولكنها تثير الشك فى الأشكال والمفاهيم التقليدية . ويختلف يوسف القعيد عنهم ؛ وذلك بأنه يجمع بين الوسائل المركزية فى الرواية الجديدة الفرنسية ورؤية اجتماعية قوية . ويمثل هذا الاختلاف التمايز الأساسى بين يوسف القعيد والمؤلفين الأوروبيين ، كما يعكس هذا روعة إبداع يوسف القعيد .

الهوامش

(١) مجدى وهبة ، «معجم مصطلحات الأدب» (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ، ص ٣٥٣ . وللرواية الجديدة ، انظر - على سبيل المثال - Alain Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Les Editions de Minuit, 1963); jean Ricardou, Problèmes du nouveau

roman (Paris: Editions du Seuil, 1967); Bruce Morrissette, Les romans de Robbe - Grillet (Paris: Les Editions de Minuit, 1963).

بالرغم من أن ألان روب - جرييه يصنف طريقة جديدة لرؤية الأشياء (objets) بوصفها ميزة أساسية لواقعيته الجديدة ، فإن هذه الظاهرة ليست - فى الحقيقة - سائدة فى الرواية الجديدة بشكل عام . انظر :

Alain Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman. ص ٧ - ٢٣ .

(٢) نستطيع أن نفهم معنى الحداثة (modernism) بطريقتين : يتعلق المعنى الأول بالحضارة الفنية الخاصة بالثلث الأول من القرن العشرين . وعندئذ تعرف التطورات الجديدة التى تشكلت بعد هذه السنوات بما «بعد الحداثة» (postmodernism) . أما المعنى الثانى فيشير لا إلى الحضارة الفنية فحسب ، الخاصة بالثلث الأول من القرن العشرين ، بل إلى تتابع أو استمرار هذه الحضارة وتطورها حتى وقتنا الراهن . وسوف نستخدم المعنى الثانى فى هذه الدراسة . انظر :
Karl Beckson and Arthur Ganz, Literary Terms: A Dictionary (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975),
ص ١٤٩ - ١٥١

(٣) انظر ، على سبيل المثال ، العدد الخاص عن الرواية ، «فصول» ، ٢ : ٢ (١٩٨٢) ودراستنا عن محمد مستجاب : «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ وتدمير طقوس الحياة واللغة» ، مجلة «إبداع» ، ١ ، يونيو - يوليو (١٩٨٣) ، ص ٨٦ - ٩٢ .
وانظر ايضا :
Ceza K. Draz, "In Quest of New Narrative Forms: Irony in the Works of Four Egyptian Writers," journal of Arabic Literature,
XII (1981), ص ١٣٧ - ١٥٩
Issa Boullata, "Contemporary Arab Writers and the Literary Heritage," International journal of Middle East Studies, 15 (1983),
ص ١١١ - ١١٩

(٤) انظر - على سبيل المثال - روايتى جمال الغيطانى ، «الزينى بركات» (القاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٧٠) و«خطط الغيطانى» (بيروت : دار المسيرة ، ١٩٨١) . ويستخدم جمال الغيطانى هذا القصص أو هذه الخرافة النصية حتى فى بعض القصص القصيرة . انظر - على سبيل المثال - «هداية أهل الورى لبعض مما جرى فى المقشرة» فى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» ، (القاهرة : مكتبة مدبولى ، دون تاريخ) ، ص ٨٣ - ٩٨ .

(٥) عن هذه الظواهر النصية ، انظر - على سبيل المثال - جمال الغيطانى ، «الزينى بركات» .

(٦) مجيد طوبيا ، «ريم تصبغ شعرها» (القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٣) . لدراسة عن هذه الرواية وروايات أخرى لنفس المؤلف ، انظر عبد القادر القط ، «الشخصية المحورية فى روايات مجيد طوبيا» ، «إبداع» ، ١ ، مايو (١٩٨٣) ، ص ١٢ - ١٦ .

(٧) صنع الله إبراهيم ، «اللجنة» (القاهرة : مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢) .

(٨) محمد مستجاب ، «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» (القاهرة : مكتبة المنيل ، ١٩٨٢) . وانظر أيضا دراستنا لهذه الرواية فى «إبداع» ١ ، يونيو - يوليو (١٩٨٣) ، ص ٨٦ - ٩٢ .

(٩) لعلاقة الرواية البوليسية بالرواية الجديدة ، انظر - على سبيل المثال -
John G. Cawelti, Adventure, Mystery, and Romance (Chicago: The University of Chicago Press, 1976), ص ١٣٦ ومايليها
Michael Holquist, "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post - War Fiction," New Literary History, 3 (1971), ص ١٣٥ - ١٥٦.

(١٠) يوسف القعيد ، «شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء» (القاهرة : دار الموقف العربى ، ١٩٨١) .

(١١) يوسف القعيد ، «الحرب فى بر مصر» (بيروت : دار ابن رشد للطباعة ، ١٩٧٨) .

(١٢) يوسف القعيد ، «يحدث فى مصر الآن» (القاهرة : دار أسامة للطبع والنشر ، ١٩٧٧) .

(١٣) يوسف القعيد ، «يحدث فى مصر الآن» ، ص ١١٠ .

(١٤) يوسف القعيد ، «الحرب» ، ص ٢٠ .

(١٥) يوسف القعيد ، «الحرب» ، ص ١٥٠ .

(١٦) يوسف القعيد ، «الحرب» ، ص ١٥٢ .

(١٧) يوسف القعيد ، «شكاوى» ، ص ١٨٠ .

(١٨) يوسف القعيد ، «شكاوى» ، ص ٢٢٢ .

(١٩) انظر نجيب محفوظ ، «ميرامار» (بيروت : دار القلم ، ١٩٧١) .

(٢٠) شريف حتاته ، «الشبكة» (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢) .

(٢١) ويتألف الاستثناء الرئيسى من أن الراوى الأول يظهر مرة ثانية كالراوى الأخير فى نهاية الرواية .

(٢٢) يوسف القعيد « الحرب » ، ص ٣٣ .

(٢٣) يوسف القعيد « الحرب » ، ص ٥٣ .

(٢٤) يوسف القعيد « الحرب » ، ص ٧٧ .

(٢٥) يوسف القعيد « الحرب » ، ص ١٤٤ .

(٢٦) نصادف كلمتى « نوم الأغنياء » أيضاً فى نص « الحرب فى بر مصر » . انظر يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ٧٤ .

(٢٧) يوسف العقيد ، « شكاوى » ، ص ١٥٨ وما يليها .

(٢٨) Vladimir Nabokov, The Real Life of Sebastian Knight (New York: New Directions, 1941.)

(٢٩) نفسه . وعلى سبيل المثال ، ص ٦١ وما يليها ، ص ١١٦ وما يليها .

(٣٠) Roger Shattuck, The Banquet Years (New York: Vintage, 1968), ص ٣٢٦ وما يليها

(٣١) قارن فدوى مالطى - دوجلاس ، « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » مرجع سابق .

(٣٢) يوسف القعيد ، « يحدث فى مصر الآن » ، ص ٩ .

(٣٣) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٢٣ . لهذا التمييز بين المؤلف الخارجى والمؤلف الداخلى ، انظر :
Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage (Paris: Editions du Seuil, 1972). ص ٤١٢ - ٤١٣

(٣٤) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٢٤ .

(٣٥) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٥ .

(٣٦) انظر Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman ص ٢٣ - ٤٣ .

(٣٧) يوسف القعيد ، « يحدث فى مصر الآن » ، ص ١١١ وما يليها .

(٣٨) يوسف القعيد ، « يحدث فى مصر الآن » ، ص ١١٠ - ١١٩ .

(٣٩) Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet: Analyse, Theorie (Paris:

. Union Generale d'Editions, 1967), Vol. I, p. 165

(٤٠) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ١٥٠ - ١٥١ .

(٤١) انظر فى هذه المشكلة - على سبيل المثال - التحليل الذى يقدمه بروس موريسيت (Bruce Morrissette) لروايتى ألان روب - جريبه ، « بيت الملتقى » (La Maison de rendez -vous) و « مشروع لثورة فى نيويورك » (Projet pour une revolution a New York) الفصل الثامن والفصل التاسع

Burce Morrissette, Les romans de Robbe-Grillet, وللروايتين ، انظر :

Alain Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous (Paris: Les Editions de Minuit, 1965); projet pour une revolution a New York (Paris: Les Editions de Minuit,. 1970).

(٤٢) يوسف القعيد ، « يحدث فى مصر الآن » ، ص ١١٣ .

(٤٣) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٩١ .

(٤٤) يوسف القعيد ، « شكاوى » ؛ ص ٩٤ .

(٤٥) انظر دراستنا عن البلاغة الاسمية :

Fedwa Malti-Douglas, " Pour une rhetorique onomastique: Les noms des aveugles chez as-Safadi, "- Cahiers d' Onomastique Arabe, I (1979), ص ٧ - ١٩

(٤٦) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٩٥ - ٩٦ .

(٤٧) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ٣٦ .

(٤٨) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ٨٤ .

(٤٩) William Faulkner, Intruder in the Dust (New York: Vintage . Books, 1948)

(٥٠) Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy-Casares, Six Problems for Don Isidro Parodi, trans. Norman Thomas Di Giovanni (New York: E. P. Dutton, 1981.)

(٥١) Alain Robbe-Grillet, Les gommes (Paris: Les Esitions de Minuit, 1973.)

(٥٢) Michel Butor, L'emploi du temps (Paris: Les Editions de . Minuit, 1957)

(٥٣) Alain Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous.

(٥٤) لهذا التمييز ، انظر دراسة جان كاولتى :

John Cawelti, Adventure, Mystery, and Romance, وخصوصاً ص ١٣٩

ص ٨٠ - ١٣٨ . وانظر أيضاً :

(٥٥) انظر على سبيل المثال ص ٨٠ - ١٣٨ .Ibid

David Grossvogel, Mystery and Its Fictions (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979),

خصوصاً الفصل عن أجاثا كريستى ، ص ٣٩ - ٥٢ .

(٥٦) . Alain Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous

(٥٧) . Alain Robbe-Grillet, Les gommes

(٥٨) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ١٥٠ .

(٥٩) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٨٠ ، ٨١ .

(٦٠) إن وضع المحقق فى الأدب العربى الكلاسيكى مختلف . انظر :

Fedwa Malti-Douglas, " The Detective Figure in Medieval Arabic Literature", Public Lecture, Princeton University, February 2, 1984.

(٦١) نستطيع أن نلاحظ صراع الكاتب مع الخلق فى رواية «أيام الجفاف» أيضا . يوسف القعيد ، «أيام الجفاف» (القاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٧٤) .

(٦٢) انظر المناقشة حول هذا الموضوع وموضوع المقال الذى يقدم التحليل فى :

Pierre Fedida, "Le narrateur et sa mise a mort par le récit," in Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet, Vol . II,

ص ١٨٧ - ٢٢٢ .

(٦٣) انظر - على سبيل المثال :

David Grossvogel, Mystery and Its Fictions,

ص ١٦٥ - ١٧٩ .

Bruce Morrissette, Les romans de Robbe-Grillet,

ص ٣٧ - ٧٥

وموضوع المقارنة بين المأساة اليونانية والرواية البوليسية التقليدية ليس موضوعاً جديداً ؛ إذ عالجه و. هـ. أودن (W. H. Auden) فى ١٩٤٨ . انظر :

W. H. Auden, " Le presbytere coupable, " in Uri Eisenzweig, Autopsies du roman policier (Paris: Union: Générale d'Editions, 1983),

ص ١١٣ وما يليها

(٦٤) انظر ، على سبيل المثال ، مسرحية فتحى سعيد البارعة . فتحى سعيد ، « الفلاح الفصيح » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢) .

(٦٥) انظر دراسة جان ريكاردو والمناقشة التى تلى هذه الدراسة :

Jean Ricardou, " Terrorisme, Théorie, " in Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet, Vol.I,

ص ١٠ - ٣٣ وص ٣٤ - ٦٣ .

ندوة العدد

«أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر»

اشترك فيها :

- أنور عبد الملك	مصر
- السيد يس	مصر
- عبد المنعم تليمة	مصر
- كمال أبو ديب	سوريا
- محمد عابد الجابرى	المغرب
- مصطفى صفوان	مصر
- أدارها	اعتدال عثمان
- أعدها	محمد صديق غيث

● نرحب بكم فى هذا اللقاء ، ضيوفا على القاهرة ومهرجانها الأول للإبداع العربى ، الذى جعل أول غاياته تنمية التواصل بين مثقفى الأمة العربية ومبدعيها ، وتجديد لقاءاتهم ، من أجل بحث أمور الفكر والإبداع فى ثقافتنا العربية المعاصرة ، وتدارس إشكالياتها ، من خلال الحوار البناء فيها بينهم ؛ إذ هم أبناء هذه الأمة ، الحريصون عليها وعلى وحدتها ونهضتها .

وأرجو أن يدور حوارنا فى هذا اللقاء حول أزمة الإبداع فى الفكر العربى ؛ مظاهرهاوالعوامل المؤثرة فيها ، والأفكار التى ترونها مهيئة للخروج من هذه الأزمة وتجاوزها ؛ فهل يتفضل الدكتور كمال أبو ديب ببدء الحوار فى هذا الموضوع ؟

كمال أبو ديب :

فى تصورى أن الموضوع المطروح موضوع يستحق كثيرا من التفكير منا جميعاً ، ومن سوانا من أبناء الثقافة العربية المعاصرة . وإنه لمن الواضح أن هناك ما اعتدنا على أن نسميه «أزمة» فى الوجود العربى بأكمله . وجزء من هذه الأزمة يتجلى فى أزمة الإبداع ، كما هو عنوان الندوة . وإننى أرى أنه فى غياب التحليل العلمى المنهجى الدقيق لمكونات هذه الأزمة وعناصرها ، سيظل الحديث قاصرا عن أن يساعد ، بطريقة أو بأخرى ، على محاولة تخطى ما أسميناه الآن أزمة . ويبدو لى أننا يمكن أن ننطلق من هذه النقطة إذا شئتم : ما تجليات هذه الأزمة التى نتحدث عنها فى الوجود العربى وفى الإبداع العربى ؟ إذ يبدو لى أننا إذا بدأنا بطرح السؤال : هل هناك أزمة ؟ سيكون الأمر نوعا من البديهية التى تناقش ؛ ولذلك فإننى أفترض - منذ البداية - أن هناك أزمة فعلية على كل صعيد . وأرجو أن نستطيع بلورة مظاهر هذه الأزمة ، أو تجلياتها فى مختلف المجالات .

أنور عبد الملك :

مع تقديرى التام لكلام الدكتور كمال ، ومع أنه من الممكن الحديث عن أزمة ما ، إلا أننى لا أرى أن نبدأ بالتسليم بوجود أزمة ؛ أزمة شاملة ؛ فهذا طرح فيه شىء من الحصر والقسر . وأنا من الذين لا يؤمنون على الإطلاق بأن هناك فى حياتنا العربية أزمة . نعم ، هناك مثلا «قسر بالسلاح» ، وإشكاليات ؛ أما الأزمة فهى مفهوم لا وجود له فى الواقع ، وإلا فإننا نتحرك باستمرار على أرضية مفروضة علينا من قوى خارجية ، توحى إلينا بأننا نعيش أزمة ؛ وهذا أمر لا أستطيع أن أمارسه أو أن أقبله . ورأيى أنه ليست هناك أزمة ، وإنما هناك انكسار وانهزام قوى ؛ انهزام حربى وسياسى وثقافى ، تتجلى فيه إشكاليات وسلبيات فى ميادين مختلفة ، ولكن ليست هناك أزمة . ولا مانع أن

يكون عنوان الندوة كما هـو ، ولكن بشرط أن تُتـرك حرية التناول للقضية من زواياها واحتمالاتها المختلفة - مطلقة دون أى قيد .

كمال أبوديب :

ليكن السؤال عن وجود الأزمة أو عـدم وجودهـا هو البـداية ، وليتفضل الدكتور عبد الملك بإكمال وجهة نظره فى هذا .

أنور عبد الملك :

إننا نتابع هذا الأمر منذ وقت طويل . والمسألة فى حقيقتها تتعلق بطبيعة المرحلة التى تعيشها الأمة العربيـة اليوم بـأبعادهـا الفكريـة والإبداعية . إن الجو المحيط بطرح مسألة الأزمة هو كما يلى : أن هناك أزمة تتصل بهدف كان مطروحا ومرغوبا ، ولكننا لم نصل إليه ؛ ومن ثم فنحن فى أزمة . هذا الهدف الذى لم نصل إليه هو «اللحاق» بنمط الحضارة المتقدم فى الغرب ، بنظاميـه عمومـا ، وبالغـرب الأوروبى والأمريكى خصوصا ، من حيث هو الغرب التقليدى الذى مارسناه ومارسنا استعماريا . فإذا كان هذا هو الطرح ، أى «اللحاق بـه» ، تكون القضية إذن هى نقل التجربة الغربية برمتها ، أى نقل المشروع الغربى بإشكالياته ، ومادمنا لن نستطيع نقله أو اللحاق به ، بعد هوة دامت خمسة قرون ، وبعد التشكل الثابت للهيمنة الغربية على أساس فائض القيمة التاريخى بضرب الشرق «بالسلاح» - مادام الأمر كذلك فنحن . إذن فى أزمة ، ومقضى علينا بالأزمة إلى الأبد . هذا هو الجو المحيط بطرح المسألة .

والملاحظة المهمة أن مفهوم الأزمة لم يظهر فى الفكر العربى إلا منذ عهد قريب جدا ، بعد الحرب العالمية التى وقعت فى الفترة ما بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، حيث بدأت كلمة أزمة فى الظهور بوصفها مفهوما مـركـزيـا ، مـواكبـة لـظهـور فكـرة أخـرى هى فكـرة التحـديث modernization . وفى هذه الآونة أيضا ظهـر كتـاب الفاسى فى النقد الذاتى ، الذى ميز بين الأصالة والمعاصرة . أما قبل ذلك فلم نكن نـسمع كلمة أزمـة ، وإنما كنـا نسمع كلمـات مثل : انحـدار ونهضة ؛ احتلال وتحرر ؛ استبداد وديمقراطية . . . إلخ ، كانت هذه هى المفاهيم السائدة فى الأربعينيات . . .

محمد عابد الجابرى :

اسمحوا لى أن أقول إن هذا قد لا يصدق على جميع البلاد العربية ؛ ففى المغرب استعملت كلمة أزمة الثقافة أو أزمة الفكر سنة ١٩٤١ فى أثناء الاحتلال ، ثم طرحت بشكل أكثر حدة عام ١٩٥١ . فأعتقد - إذن - أنه وإن تكن مصر بالفعل مركز العالم العربى ثقافيا وحضاريا بصفة عامة ، إلا أنه هناك خصوصيات متنوعة فى العالم العربى . هذا ما أردت قوله فى هذه النقطة . وأنتقل الآن إلى قضية الندوة .

إننى أقترح الإطار التالى لمناقشة القضية المطروحة علينا . موضوعنا هو «أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر» . وهو مكون من خمسة عناصر ؛ فإذا استطعنا أن نحدد مفاهيم هذه العناصر أمكننا أن نحدد المقصود بهذه العبارة ، وأن نتبين ما إذا كانت هناك أزمة أم لا . وسأبدأ بتحليل العنصر الأخير ، ثم أعود للذى قبله ، وهكذا من السهل إلى الصعب ، حتى نصل إلى تعريف الأزمة .

عندما نسكت عن كلمتى الفكر العربى ، ونفترض مؤقتا أننا نعرف ماذا نعنى بهما ، ونبدأ «بالمعاصر» ، فماذا نقصد بوصف الفكر العربى بأنه معاصر ؟ هل هو معاصر لأنه يشارك الفكر العالمى المعاصر فى اهتماماته وفى أسلوب التفكير ، ويواكبه منهجيا ومستوى علميا ؟ أم أنه معاصر - فحسب - لأن رجاله يعيشون فى هذا القرن ؟

إننى أعتقد أن الفكر العـربى الآن يفتقد مـايمكن أن نطلق عليـه التزامن الثقافى . فنحن الآن - فى عام ١٩٨٤ - يمكن أن نقرأ كتابا ألف بالعربية فى هذا العام أو فى العام السابق عليه ، يتحدث بعقلية القرون الوسطى ومنهجها ومفـاهيمها ، ويـطرح مضـامـين تجاوزهـا التاريخ . ويمكننا - فى الوقت نفسه - أن نقرأ كتابا آخر ألف فى الفترة نفسها ، يختلف اختلافا تاما عن الكتاب الأول ، وكأنما ألف فى أوروبا أو فى أى منطقة من مناطق العالم المتقـدم . فهناك إذن عـدم تزامن ثقافى ؛ ولذلك أرى أن وصف الفكر العربى بأنه معاصر ، إنما هـو وصف مجازى ، أى أنه مقيد برجال موجودين فى عصر معين ولكنهم لايعيشونه بوصفه فكرا . فهل نعد عدم التزامن الثقافى مـظهراً من مظاهر الأزمة أم لا ؟

نعود إلى كلمة « العربى » ، ماذا نقصد حين نصف الفكـر بأنـه عربى ؟ حين ننسب الفكر إلى شعب معين فنحن نقصد جملة الآراء والنظريات التى يعبر بها هذا الشعب عن واقعه وأحاسيسه ومطامحه . ووصف الفكر بأنه عربى يخرج من دائرة الفكر - العلم ؛ لأن العلم لا وطن له . فإذا فصلنا العلم عن الفكر بوصفه « مضمـونا » ، تبقى الإيديولوجيا بمعناها العام ، أى الفن والفلسفة وسائر مناطق العلوم الإنسانية . هذا إذا نظرنا إلى الفكر بوصفه مضمونا أو محتوى . ولكن الفكر يمكن أن ينظر إليه أيضا بوصفه « طريقة لإنتاج الأفكار » . ذلك أن الطريقة التى يفكر بها العربى ليست هى نفسها الطريقة التى يفكر بها الأوروبى ؛ فلكل ثقافة طريقة معينة فى التفكير ، أو الإنتاج الفكرى ، تلون هذه الثقافة . فنحن نفكر بثوابت معينة داخل ثقافة معينة ؛ نفكر بمعطياتها وداخل حقلها العام .

فالفكر العربى عربى مضمونا ؛ لأنه يطرح محتوى عربيا ؛ وهو عربى طريقة ؛ لأنه يقدم طريقة معينة فى التفكير ، نجدها واضحة عند من لم ينفتحوا على ثقافة أخرى ؛ وظلوا منغلقين فى الثقافة العـربية ، ممن تخرجوا - مثلا من الأزهر أو جامعة القرويين وكانوا لايعـرفون لغـة أجنبية . فالمثقف هنا يفكر فى إطار ثقافـة عربيـة ومفاهيم عـربية ، وجهازه الفكرى عربى ، أى مستمد من ثقافة هى « ثقافة الماضى » .

ولكن يوجد بيننا من جمعوا بين « العالم » الثقافى العربى و« العالم » الثقافى الغربى ، فصار لدينا نوع من الازدواجيـة ، أو تعدد العـوالم الثقافية داخل الفكر العربى بوصفه مضمونا ، وتعدد الأجهزة المفكرة فى إطار الفكر العربى بوصفه أداة للتفكير ؛ فهل نسجل هذا التعدد مظهرا من مظاهر الأزمة أم لا ؟ وأقصد بتعدد العوالم الثقافية أن يوجد بيننا مثقفون لم يتعرفوا ثقافة أجنبية أو لغة أجنبية ، وإنما هم مثقفون بثقافتهم العربية ، يدرسون من خلال تراثهم العربى ولغتهم العربية ،

وينغلقون عليها ؛ وأن يوجد آخرون مشدودون إلى ثقافة أجنبية ، يفكرون فى قضايا هذه الثقافة الأجنبية وإن حدث هذا بلغة عربية ؛ وأن يوجد آخرون يجمعون بين الثقافتين . إننى لا أقصد أن أعطى كلمة الانغلاق أو العزلة هنا أى مفهوم قيمى ، وإنما أريد أن أقول إن هناك مثقفين لا يضم حقلهم المعرفى إلا ماهو منتم إلى الثقافة العربية واللغة العربية ؛ وإن هناك مثقفين آخرين يَضُم حقلهم المعرفى عوالم ثقافية أخرى من خارج الثقافة العربية القديمة وخارج اللغة العربية ؛ أى أن هناك تعددا فى العوالم الثقافية . والذى أريد أن أصِلَ إليه هنا هو مجرد طرح هذا السؤال : هل نعد هذا التعدد فى العوالم الثقافية مظهرا من مظاهر الأزمة أم لا ؟ فأنا لا أقرر - الآن - حكما ، وإنما أسجل ظاهرة ؛ فلا أحد ينكر أننا إذا أخذنا مثقفا تخرج من القرويين وآخر تخرج من السوربون ، وكلاهما يتكلم العربية الفصحى بوجه ما ، فسنجد الأول مشدودا إلى نظام معرفى عربى قديم ، والآخر مشدودا إلى نظام معرفى أجنبى حديث . ثم هناك ثالث يجميع بين النظامين . الأول يفكر بفكر الكندى ومن قبله ومن بعده ، والثانى يفكر بفكر ديكارت وكانت ولوك وباشلار . . . الخ .

مصطفى صفوان :

أى أن هناك انفصاما .

محمد عابد الجابرى :

نعم ؛ فهل نعد هذا الانفصام فى الذات العربية مظهراً من مظاهر الأزمة ام لا ؟

أنور عبد الملك :

إن العرض الذى تفضلت به فى بيانك لهذه النقطة شىء طيب لاغبار عليه ، ولكننى أريد أن أقول إن هذه الازدواجية أو الثلاثية ليست من خصوصيات الفكر العربى . فلو أخذنا الهند مثالا لوجدنا أن خريجى مدارس ومعابد جنوب الهند فى مدينة بنارس أو مدراس مثلا ، لايعرفون اللغة الإنجليزية ، وهى اللغة الرسمية الثانية فى الهند . ومن ناحية ثانية نجد الدارس الهندى « المتأجلز » فى شمال الهند . ومن ناحية ثالثة نجد « المتوسطين » الذين يجمعون بين الهندية والإنجليزية . وسنجد الظاهرة نفسها فى أماكن أخرى ، فى اليابان مثلا ، وفى المكسيك ، حيث نجد خليطا أكثر تعقدا وأكثر تشابكا . فهذا التعدد إذن ليس من خصوصيات الفكر العربى ، وإنما هو من الخصوصيات البارزة لجميع الإطارات الفكرية فى أربعة أخماس الإنسانية ، أى عدا أوروبا وأمريكا ، بل إنها موجودة أيضا ، بوجه ما ، فى أوروبا وأمريكا ذاتيهما .

محمد عابد الجابرى :

إننى أوافق الدكتور عبد الملك على أن هذه الظاهر لاتشكل خصوصية عربية لامثيل لها ، ولكن فى داخل الخصوصية العامة يمكن أن نبحث عن خصوصيات أضيق . ولم أدخل فى هذا الموضوع .

مصطفى صفوان :

لقد فهمنا مما قلت أن السؤال ليس عن كونها خصوصية أم لا ، ولكن عن كونها تشكل أزمة - حيثما وجدت - أم لا .

محمد عابد الجابرى :

نعم . بقى لدينا الإبداع والأزمة . نأخذ كلمة الإبداع . بطبيعة الحال نحن لانقصد الإبداع بمعناه الدينى الميتافيزيقى الذى هو الخلق من العدم ، ولكننا نقصد الإبداع خارج المجال الدينى ، أى إنشاء وجود جديد من أشياء سابقة فى الوجود . والإبداع بهذا المعنى الواسع يتلون بحسب الحقول المعرفية المختلفة ؛ فالإبداع فى الفن يختلف عنه فى العلم ، وعنه فى الفلسفة .

فالإبداع فى الفن - على مايذهب أحد المفكرين - هو إنشاء وجود جديد من أشياء كانت موجودة ولكن من خلال تركيبة أصيلة . والإبداع النظرى الفلسفى هو إعادة طرح المشكلة بطريقة أكثر مطابقة للتطور ولكل ماجد فى الحياة ، أو كما يقول ياسبرز : « الفلسفة ليست جوابا بل سؤالا » ؛ وكذلك الفكر النظرى بعامة ؛ ليس حلولا وإنما هو إعادة طرح للقضايا بشكل جديد ؛ فليست هناك حلول نهائية . أما فى العلم فالإبداع هو الاكتشاف ؛ والاكتشاف هو استخدام وسائل قديمة للخروج بشىء جديد ، مع ملاحظة أن الاكتشاف فى العلم لايصير معترفاً به إلا إذا قبل التحقق التجريبى ، أو التحقق المنطقى فى إطار العلوم النظرية ، كعلم الرياضيات ، أو علم الفيزياء النظرية .

وإذا بحثنا عما هو مشترك بين هذه الصور الثلاث من صور الإبداع وجدناه فى الجمع بين شيئين : الجدة والأصالة . والجدة هى إنتاج شىء بديل عن شىء قديم ؛ والأصالة هى اللاتقليد (دون أن أعطيها مفهوما ميتافيزيقيا أو تجريديا) .

والآن نصل إلى كلمة « أزمة » . ومن الملاحظ أننا نستخدم كلمة أزمة فى لغتنا العربية اليوم بمفهومها الغربى المغاير لمفهومها العربى القديم . فإذا رجعنا إلى قواميس العربية نجد أن الأزمة - فى أصل الاشتقاق - تعنى العض ؛ وقد استعملت بمعنى الضيق والشدة . وارتبط هذا الاستخدام - بطبيعة الحال - بالبيئة العربية ؛ فكانت الكلمة تعنى القحط ؛ ومنه الحديث النبوى المعروف : « اشتدى أزمة تنفرجى » ؛ وقد قيل فى سنة قحط وجدب ، أى نوع من الشدة الناتجة عن عمل قوى عليا لايمكن للإنسان أن يعالجها ؛ لأنها « فوق الإنسان » .

أما فى الفكر الأوروبى فالأزمة crise كلمة طبية ، تعنى فى أصلها الطبى تطوراً معينا فى مرض نحو الشفاء أو الهيام ، ثم استخدمت لتعنى حالة توقف فى تاريخ تطور كيان ما ، فيكون هذا التوقف هو الأزمة . وهى بهذا مرتبطة « بموضوع » يمكن دراسته علميا بوصفه متصلاً بأشياء معطاة ، وليس بقوى خارجية فوق طبيعية بالمعنى العربى القديم . وقد انتقل إلينا المعنى الغربى ، وصار يقال أزمة اقتصادية ، أزمة نمو ، أزمة ضمير ، أزمة سياسية . . . الخ أى أن هناك مساراً ما ، يختل توازنه ؛ فاختلال التوازن - إذن - هو الأزمة .

فإذا أخذنا مفهوم الأزمة بوصفه اختلالا فى التوازن ، فإن سؤالى هو : هل نعد الفكر العربى متوازنا ؟ هل يتحقق فيه الحد الأدنى من التوافق ؟ هل يتحقق فيه الحد الأدنى من التزامن الثقافى ؟ هل نجد فيه الحد الأدنى من التواصل بين جميع الفئات ؟ أم أن هناك اختلالا فى هذه «الوحدة» عند حدها الأدنى ؟

إننى أعتقد أن هناك اختلالا فى توازنات الفكر العربى ، وأن هذا الاختلال واضح بين فئات المثقفين العرب ، سواء المتفتحون منهم على الفلسفة ، أو الليبراليون ، أو الماركسيون ، أو الآخذون بالمعاصرة ، أو الآخرون الذين هم الشيوخ والعلماء الذين يكتبون ويقرؤون ويحملون فكرا «ماضيا» ؛ فليس هناك توازن بين كل المثقفين الذين يفكرون أو ينتجون فكرا أو يعيدون إنتاجه . وهذه هى الأزمة ؛ بمعنى عدم وجود توازن فى داخل الثقافة العربية المعاصرة .

وألخص تجليات هذه الأزمة فى تلك المظاهر التى سجلتها بوصفها نقاطا للاستفهام ، والتى أثبناها الآن موضوعا يمكن أن نطرحه بيننا للمناقشة ، وأعيد تحديدها فيما يلى :

١ - عدم وجود تزامن ثقافى بين جميع الذين يقرؤون وينتجون كلاماً يدخل فى الثقافة العربية .

٢ - تعدد العوالم الثقافية ؛ أى تعدد السلطات المرجعية للمعرفة .

٣ - غياب وحدة الأداة المفكرة ؛ أى تعدد المفاهيم ، وتعدد أنواع المنطق داخل الثقافة العربية .

كمال أبو ديب :

اسمحوا لى أن أضيف - فى إطار التناول المنهجى الذى قدمه الدكتور الجابرى - عددا من النقاط التى يبدو لى أنها يمكن أن تساعدنا على التوجه إلى مسار واحد نشارك فيه جميعا .

إننى أوافق على تناول الأزمة بوصفها اختلالا فى التوازن من جهة ، وبوصفها مفهوما يحمل معانى الضيق والشدة من جهة أخرى . وسوف يساعدنا هذا التناول على تمثل المشكلات وتحديدها وتشخيصها .

ولكن النقطة المهمة التى ينبغى أن تؤخذ بعين الاعتبار هى أننا نتناول المفاهيم المطروحة علينا منعزلة ، أى بوصفها أقرب إلى المفاهيم المجردة الخالصة ؛ ولذلك ينبغى أن نتوجه نحو محاولة لتحديد معيار أصلى يمكن على أساسه أن نستجلى وجود أزمة فى فكر ما أو عدم وجودها .

إننى أرى أن الأزمة لا يمكن أن تتجلى إلا فى علاقة الفكر بالواقع ؛ ولا يمكن أن نتحدث عن وجود أزمة أو عدم وجودها إلا على هذا المحور الأساسى : ما علاقة الفكر العربى بالواقع العربى ؟ هل استطاع الفكر العربى أن يعاين الواقع العربى بطريقة معقولة ؟ هل استطاع أن يدرك طبيعة هذا الواقع بعناصره ومقوماته ؟ هل استطاع أن يقدم تحليلا يجعل من تجاوز هذا الواقع إمكاناً فعلياً ؟ أين يدور الفكر العربى الآن فى علاقته بالواقع ؟ هل يتحرك فى إطار التلاؤم مع هذا الواقع فحسب ، أم أنه يتحرك فى إطار محاولة تجاوزه فى إطار بعد الممكن ؟

إذا تحدثنا بهذه الطريقة فإننا نستطيع بحق أن نتبين ما إذا كانت هناك أزمة أو أنه لا أزمة هناك ، وأن نتلمس مظاهرها وتجلياتها إن وجدت ، كما نستطيع حل المشكلات المنهجية الأخرى التى أبرزتها أحاديث الزملاء .

وإننى لأفترض أن الفكر العربى - فى هذه اللحظة التى نعيشها الآن من تاريخنا - فكر قاصر ، بالمعنى الذى طرحته ، أى من حيث علاقته بالواقع العربى . فالفكر العربى ما يزال قاصرا قصورا واضحا فى تعامله مع الواقع العربى ؛ إذ لا نكاد نرى فى أى جانب من جوانب حياتنا الثقافية أو الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية مساراً واحداً من المسارات التى تتجلى فيها قدرة الفكر على معاينة الواقع معاينة دقيقة ، أو تقديم وصف منهجى علمى دقيق لجانب من جوانب الواقع ، فضلا عن محاولة تجاوزه . إننى «هنا أصف» هذا الفكر فحسب ، وحين أصفه بأنه قاصر فإننى أقصد أنه لم ينته إلى نتائج . وقد نناقش بعد ذلك أسباب هذا القصور .

السيد يس

قبل أن نبدأ التقويم ، علينا أن نحسم أولا الرأى فى موضوع الأزمة . إن استخدام كلمة الأزمة ، أو عدم استخدامها ، فى كتابات ما ، أو زمن ما ، ليس دليلا على وجود الأزمة أو عدم وجودها ؛ ذلك أن الأزمة يمكن أن توجد وجودا موضوعيا بغض النظر عن التلفظ بها أو التنبه إليها . وإننى أرى أن الأزمة قد وجدت منذ احتكاك الغرب بالعالم العربى مع الحملة الفرنسية التى قادها نابليون ؛ إذ حدث انقطاع معرفى فى الاجتهاد التراثى طبقا للحضارة العربية الإسلامية . وهناك أكثر من نظرية واحدة فى تفسير آثار هذا الاحتكاك : هل كان بداية التحديث كما يزعم الرأى السائد ؟ أم أنه كان إجهاضاً لعملية إحياء «وطنية أو أهلية indigenous» ، كانت تتم فى داخل البنية المصرية فى أواخر القرن الثامن عشر بقيادة حسن العطار والرأسمالية التجارية ، بحسب نظرية «جرانت» ، فى كتابه المعروف «الجذور الإسلامية الرأسمالية» . وبغض النظر عن التفسير الحقيقى ، فإن اللحظة الأولى فى الأزمة ، ومظهرها الأول ، كانا ما وقع من انقطاع معرفى ، نتج عنه أن أصبح النموذج الغربى هو النموذج الذى ينبغى أن يحتذى ، والنموذج الذى وقع احتذاؤه عمليا ، فاستبدلنا إطارا مرجعيا أوروبيا بإطارنا المرجعى الذى هو التراث العربى الإسلامى .

والذى حدث بعد ذلك أننا تبنينا الفكر الليبرالى ، فى فترة ما ، ثم الفكر الماركسى فى فترة تالية ؛ فكأننا قد اقتبسنا أفكارا مفصولة عن سياقاتها التاريخية ؛ ولذلك لم تترسخ قواعد أى من الفكرين ومؤسساتها ؛ فلسنا نجد فى العالم العربى مفكرين ليبراليين أو ماركسيين بالمعنى الحقيقى . فإذا بحثنا عن الفكر الليبرالى العربى أو الماركسى ، فإننا لن نجد عشرة كتب أساسية فى أى من الفكرين . أنا لا أتحدث عن الترجمات لكتابات ماركس وإنجلز مثلا ، ولا أتحدث عن التطبيق الآلى لمنهج المادية التاريخية على الواقع العربى وإسقاطه عليه بطريقة تعسفية ، ولكننى أقصد غياب التطبيق العربى الحى الخلاق للمنهج الماركسى ؛ فمن النادر أن نجد دراسة ماركسية أصيلة عن التركيب الطبقى العربى ، ولن نجد سوى تطبيقات فجة . وهكذا

كانت اللحظة الثانية للأزمة أن التيارات الوافدة علينا لم تترسخ فكريا ولا مؤسسيا في المجتمع العربي .

ولذلك أرى أن المشكلة ليست مشكلة فكر فحسب ، بل هي أيضا مشكلة ممارسة وتطبيق ؛ فقد سقط النموذج الليبرالي تاريخيا في ١٩٥٢ ، وسقط النموذج الماركسي تاريخيا بهزيمة ١٩٦٧ . وحين سقط النموذجان نتج مظهر آخر من مظاهر الأزمة هو فقدان الثقة في هذين النموذجين معا ، ومن ثم ظهور النموذج السلفي أو الديني ليكون المرشح لخلافة هذين النموذجين .

جملة القول أن الأزمة التي نواجهها الآن تتعلق بقصور الفكر العربي وعجزه عن طرح الواقع ، وعدم ترسيخ الفكر الليبرالي أو الفكر الماركسي ، ثم سقوط النموذجين معاً ، وخلو الساحة لظهور النموذج الديني بوصفه الخليفة الشرعي لهذين النموذجين اللذين لم ينجحا تاريخيا في حل مشاكل العالم العربي .

كمال أبو ديب :

إن الأفكار التي قدمها الأستاذ السيد يس تؤكد بحق أن المشكلة - كما سبق أن طرحتها - هي مشكلة علاقة الفكر بالواقع . فغياب الوصف العلمي الدقيق للعمليات التاريخية التي سقط من خلالها النموذجان الليبرالي والاشتراكي ، وغياب الدراسات الحقيقية عن هذين النموذجين ، يعني بالضبط أن الفكر العربي لم يستطع في أي من هاتين اللحظتين أن يقوم بمعاينة الواقع ، ولم يبد قدرة حقيقية على تفهمه ووصفه .

وفضلا عن أنه ليس لدينا الإنتاج الفكري الذي استطاع أن يسهم في تأسيس نموذج ليبرالي ، وليس لدينا الإنتاج الفكري الذي استطاع أن يقدم مثل هذا الإسهام في تأسيس نموذج اشتراكي ، فإنه ، بالمثل ، ليس لدينا الآن - بالرغم من طغيان التيار الديني - ذلك النتاج الفكري الديني الذي يستطيع أن يؤسس نموذجا للفكر الديني في تعامله مع الواقع ، وليس من مجرد استقائه من مصادر تراثية معينة .

إن ما يهمني شخصيا هو هذه العلاقة التي أحاول أن أركز عليها بين الفكر العربي المعاصر والواقع العربي المعاصر ، أو الواقع العربي السابق . وما تفضلتم به يؤكد أهمية هذه العلاقة تأكيدا تاما .

السيد يس :

هذا صحيح .

عبد المنعم تليمة :

ما دمنا قد اقتربنا من الواقع ، فعلينا أن نصف هذا الواقع ، لا في جزئياته ، بل في طبيعته العامة ؛ أي أن نصف الملمح الكلي للمرحلة التي يعيشها الوطن العربي ، أو العرب المحدثون ، وفي أي مرحلة هم الآن .

من الواضح أن هناك تحفظات على كلمة أزمة . ولن أزيد الأمر تعقيداً ؛ ولكنني سأعود إلى الواقع العربي ذاته ؛ الواقع العربي المعاصر ، فأرى أنه واقع نهضوي ، أي أن الإشكالية هي إشكالية نهضة ، وليست إشكالية أزمة ؛ لأن الأزمة - كما تفضل بشرحها الدكتور أنور عبد الملك - تعني أن هناك غايات نتعثر دائما في الوصول إليها ، وأن محصلة جهودنا لن تصل إلى آفاقها ، في حين أن مشكل النهضة هو السعي إلى «صيغة فكرية» ليست وحيدة ، وإنما هي صيغة يمكن أن تكون «غالبة» وشائعة في الفكر العربي ، تتبناها - في الواقع - تيارات قوية ، تهدف إلى رأب صدع المفارقة والتناقض بين السياسات العملية والغايات الاستراتيجية للنهوض العربي ، وتقريب المسافات الفادحة بين واقع هذه السياسات التي يدار بها شأن العرب المحدثين وغايات النهوض . وهذا هو المأزق التاريخي الذي نعيشه اليوم .

فما غايات النهوض العربي ؟ إن العرب تكوين تاريخي جديد ، يتم منذ أربعة عشر قرنا ، بدأ بخروج العرب حاملين رايات الإسلام ، وفاتحين دول المنطقة ذات المجتمعات والحضارات العريقة الضاربة بجذورها في التاريخ . وما يزال هذا التكوين يتم حتى الآن . وهو ليس حاصل جمع ، وإنما هو حاصل تفاعل بدو الجزيرة ، الذين خرجوا بالإسلام ، مع التكوينات البابلية والآشورية والفينيقية والفرعونية . . . الخ . ويصل هذا التكوين إلى غاياته عندما تقوم للعرب دولة يمتد حدها السياسي على حدها القومي . هذه ببساطة شديدة هي إشكالية النهضة .

فما الذي يحدث في الواقع الآن ؟ غايات النهوض معروفة : إقامة دولة عربية يمتد حدها السياسي على حدها القومي ، وتحديث المجتمع العربي ، وتعقيل الفكر ، وتحرير الوطن ، ولكن السياسات العملية في الواقع العربي تتنكب هذا الطريق ؛ فأين الاجتهادات الفكرية التي توجد مخارج لرأب الصدع بين هذه السياسات وتلك الغايات ؟ بل كيف يصاغ هذا المأزق التاريخي فكريا ؟ وما اجتهادات المفكرين العرب للخروج منه ؟ ما الصياغات التي يرونها لمواجهة هذه الإشكالية ؟ (وأنا أقول صياغات ولا أقول صيغة ، وإن قلت صيغة فإنني أقصد الصيغة الغالبة لا الوحيدة) .

هذا هو المفتقد في الفكر العربي اليوم : القدرة على الوصول إلى بناء فكري نهضوي أساسي ، يكشف عن بقاء موروثاتنا القديمة وتواصلها متجددة في ظروف جديدة ، لمواجهة مشكل النهوض ، وعلاج المفارقة بين السياسات والغايات ، وتقديم اجتهادات فكرية لتجاوز هذه المفارقة ، ولإيجاد مخارج من هذا المأزق التاريخي .

أنور عبد الملك :

إن ما سمعته الآن يؤيد ما قلته من قبل من أن هناك هوة ساحقة بين اعتبارين أو إشكاليتين : إشكالية أزمة ، وإشكالية نهضة . إشكالية الأزمة مسقطة من الغرب الاستعماري ، ولها على الأرض العربية قطاعات معروفة في كل قطر عربي ، تورث هذا الفكر وتعمل من أجله . ويقابلها إشكالية النهضة ، وهي حقا إشكالية عارمة في غاية الصعوبة ، تتضمن عجز الأنماط السياسية والأنظمة الفكرية عن إنجاز مشروعات فلسفية نظرية اجتماعية كاملة ، وتتضمن عجز القوى الحربية العربية عن السير إلى نهاية الشوط ، وتتضمن إجهاض

التحركات الحضارية الاستراتيجية للعرب ، كما حدث ، ويحدث الآن .

هذا ما تتضمنه إشكالية النهضة فى جانب السلب ، ولكنها فى جانب الإيجاب ، أو بالرغم من كل وجوه السلب ، لا تحقق واقعا تأزميا ، بل تحقق واقعا نهضويا ، كما أوضح الأخ الكريم الدكتور عبد المنعم . فالواقع العربى إذن واقع نهضوى وليس واقعا تأزميا كما يقال ، من أجل العمل على تأزيمه .

ولنأخذ مؤشرات لجميع معانى الحياة الاجتماعية ومعالمها فى الأمة العربية منذ سنة ١٩٤٥ إلى اليوم (١٩٨٤) ، فى الإنتاج الزراعى ، والصناعى ، والتجارى ، الداخلى والخارجى ، والنمو السكانى والعمرانى ، والتعليم الجامعى ، والبحث العلمى ، والقوة المسلحة ، فسنجد أن النمو مطرد فى جميع المجالات ، وبمعدلات عالية متزايدة وشاملة . ولا نجد مثل هذا النمو إلا فى منطقة شرق آسيا .

وفى الوقت نفسه نجد النموذج الذى يراد لنا أن «نسعى خلفه» ، والذى يراد لنا أن نحيا أزمة بسببه لأننا لن ندركه ولن نلحق به - نجد هذا النموذج «يتأزم» الآن . وأوضح وجوه أزمته انخفاض معدلات النمو السكانى حتى آل الأمر إلى إنهيار ديموغرافى يشكل أزمة حياتية مصيرية فى أوربا اليوم . وصار تباين معدلات النمو السكانى فى الجمهوريات الأوربية من الاتحاد السوفيتى ومعدلاته فى جمهورياته الإسلامية الأسيوية - صار إشكالا سياسيا من الدرجة الأولى .

إن الأزمة - كما يراد تصويرها - تعنى أن الأمة العربية عاجزة عن الاستمرار بوصفها كيانات اجتماعية ، وأنها لاتخطو إلى الأمام إلا خطى متعثرة ، برغم ما يبدو من التفاعلات الجدلية للعناصر الإيجابية . وهذا التصوير غير حقيقى ؛ بدليل ما نراه من اطراد متفرد لمعدلات النمو الشامل . إن الواقع القائم هو إشكالية نهضوية منكسرة أو مضروبة ومحاصرة .

وعندما يجرى الحديث عن إشكالية العالم العربى ، فإن بعض الجهات تصورها وكأنها إشكالية متفردة بلا نظير ، على حين أن هناك ، إشكاليات نهضوية كثيرة . وبعض هذه الإشكاليات مهم بالنسبة لنا ، ويجمعنا معه عالم واحد هو عالم باندونج . وتعيننا دراسة بعض هذه الإشكاليات على تعرف ذاتنا فى الوقت نفسه . وهاهنا سؤال : هل سمعنا كلمة أزمة فى الصين أو اليابان ؟ لم تسمع هذه الكلمة لديهم على الإطلاق ، وإنما سمعنا كلمات مثل : إشكالية النهضة ، التحرير غير المتحقق ، والتحديث المتعثر فى الصين مثلا ، وهذه إشكاليات واردة لدينا نحن أيضاً .

والقصور الخطير فى معالجتنا لإشكالية النهضة العربية أننا لاندرس خصوصيتها ، مع أن دراسة هذه الخصوصية إنما هى دراسة لبعد مهم من أبعاد الواقع ، ولكننا نهمل هذا وننظر إلى الإشكالية بوصفها موضوعا نظريا قائما بذاته ، منفصلا عن إطاره التاريخى والجغرافى الخاص . وهاهنا بيت القصيد .

إن الإطار التاريخى الجغرافى الذى يتصف بخصوصية متفردة ، ويؤطر العالم العربى منذ القرن التاسع عشر حتى الآن ، هو إطار الحرب والسلاح ، حيث يواجه هجمات مسلحة مستمرة ومكثفة ومركزة ، خصوصا على المشرق العربى فى مصر والشام .

وبعضنا - هنا فى مصر وفى غيرها من أقطار الوطن العربى - ينسى تماما أن مصر قد خاضت ستة حروب خلال خمسة وعشرين عاما فيما بين ١٩٤٨ و١٩٧٣ ، هى حروب ١٩٤٨ ، و١٩٥٦ ، وحرب اليمن ، وحرب ١٩٦٧ ، وحرب الاستنزاف ، ثم حرب ١٩٧٣ . فما معنى هذا ؟ معناه أننا لا نواجه إشكالية أزمة ، وإنما نواجه إشكالية نهضة ، وإلا ما كان هذا الحصار . ولا أريد أن أدخل فى مساجلات إبستمولوجية مع من يذهبون إلى أنها إشكالية أزمة .

إذن هذه هى إشكالية «التحرك العربى» . وأنا مؤمن إيماناً تاماً بأنه تحرك نهضوى قوى وعميق ، وأنه لن ينكسر . لن ينكسر - والحمد لله - لأسباب كثيرة جدا . وإنما الذى ينكسر الآن هو العدو الذى تهتز أركانه . وسيظل التحرك العربى محاصرا بالسلاح ، وسيضرب على الدوام بالسلاح . ونحن نعلم أنه ما إن انتهت حرب ١٩٧٣ حتى بدأت حرب لبنان ، ثم حرب «الاستنزاف الدامى الشامل المريع» فى الخليج ، والبقية تأتى . وهى مرتب لها بإحكام تنفيذا لهذا الحصار السلاحى الذى تنفرد به المنطقة العربية ، والذى لا يوجد له مثيل فى العالم كله . فليس ثمة حصار سلاحى فى شرق آسيا مثلا ، ولا فى أمريكا اللاتينية ، وكل ما يحدث هنا أو هناك هو مجرد مناوشات حربية بسيطة . ولهذا فإن هذا الحصار الاستراتيجى المحكم هو الذى يثبت أن إشكاليتنا إشكالية نهضة . وأنا مؤمن بهذا إيمانا «حياتيا».وهى إشكالية فى غاية الصعوبة والعسر ، وفى غاية الفداحة من حيث ميراثها العملى ، ومظاهرها المريعة . ولننظر إلى «دمار بيروت» اليوم ؛ فهو فى حد ذاته لا نظير له ..وما أصاب المدن الفيتنامية من دمار تحت القصف الأمريكى ، لا يمكن أن يقارن بما أصاب بيروت ، خصوصا وأن بيروت مركز حضارى أساسى وحيوى ، وتعرضه «للتفتيت» الغريب بهذا الشكل الاستمرارى المطرد يشير إلى مغزى «لا حربى» ، يذكر بما حدث من قبل فى مدن القناة ، حيث دمرت المنشآت المدنية والموانىء والمناطق الصناعية . وقد رأينا هذه المشاهد بأعيننا .

وأختم حديثى فأقول : إن هذه الإشكالية ، بصعوبتها وتشابكها ووجوهها السلبية (وهى كثيرة ومؤلمة للحس وللضمير) ، هى جزء لا يتجزأ من إشكالية النهضة العربية . فكيف هذا ؟ الجواب بإيجاز وتبسيط شديدين : إننا إن كنا فى أزمة لما كان هذا الضرب المستمر بالسلاح على هذه الصورة ؛ فلا أحد يضرب «جثة ميتة» ؛ ولا أحد يضرب إنسانا فاقد الحركة ؛ ولا أحد يكثف الضرب أجيالا وقرونا وبشكل لا ينقطع إلى اليوم ضد من هو ضعيف متأزم . إن هذا كله دليل على أننا نمتلك «حيوية» وإيجابية أكثر مما ندرك نحن أنفسنا ، نتيجة لإشكالياتنا المتعددة التى نعيشها ؛ فلو كنا فى «هوان الأزمة» لما كان هذا الحصار والغزو الشاملان من كل الجوانب ، سلاحيا واقتصاديا وسياسيا . وأخيرا - وهذا هو الأخطر من كل ما عداه - ما يحدث الآن من غزو فكرى وإيديولوجى وعلمى بشكل يكاد يطمس معالم البناء الوطنى للأمة العربية . وهذه هى الخطورة القصوى ، وهى فى الوقت نفسه الدليل على أننا لا نحيا هوان الأزمة ، وإلا لتركنا أعداؤ نا فى «حالنا».وإننى لآسف إذا أطلت فى حديثى .

مصطفى صفوان :

إن حديث الدكتور عبد الملك ، ومن قبله حديث الأستاذ السيديس قد ذكرانى بكلمة قالها هيجل عام ١٨٢٨ . . .

قال هيجل إنه كلما أمعن العلم فى محاولة فرض نموذج موحد على العالم كله ، ازدادت حدة ردود الأفعال التى تتجه إلى الاحتفاظ بالخصوصية الذاتية والدفاع عنها ؛ وأنه كلما ازدادت عمليات فرض التجانس من الغرب على العالم ، ازدادت حدة الانسلاخات وشراستها . وهذا على وجه التقريب ينطبق علينا وعلى ما يحدث لنا الآن .

وإذا كان قد صار لكلمة هيجل هذه قيمة النبوءة ، فإن لنا أن نقول إن الخصوصية الوحيدة التى تقف فى وجه الغرب الآن ، وتقاوم محاولة فرض التجانس العلمى الغربى على العالم ، هى الإسلام بوصفه «خصوصية» العالم العربى . فلا أحد ينكر أن خصوصية العالم العربى فى إسلاميته .

عبد المنعم تليمة :

نعم ، هذا صحيح . وسوف أمس مسألة التراث فيما يتصل بكلام أستاذنا الجليل الدكتور صفوان .

لقد تعلمنا على أيدى عدة أجيال من الأساتذة ، يصطلح الجيل الأول منهم على مفهوم محدد للتراث ، ينصرف إلى الفكر الدينى بعامة ، أى إلى اجتهادات الفقهاء والمتكلمة والمتصوفة وما إلى ذلك . ومع جيل تال من الأساتذة تعلمنا أن التراث يعنى صور الإبداع الأدبى ، ووجدنا إلحاحا شديدا منهم على هذا المعنى ، وكان العقاد وطه حسين إذا قال أحدهما «التراث» انصرف الذهن إلى التراث الأدبى .

وها هو ذا جيلنا اليوم ، يعنى بتراث الأمة «وعاءها الحافظ لتجربتها فى التاريخ» ، سواء تبدى هذا الوعاء فى إنجاز علمى ، أو خبرة تكنولوجية ، أو فكر فلسفى ، أو إبداع أدبى ، أو أعراف وعادات ، إلى آخر ما ورثناه عن أسلافنا .

إن تجزىء التراث ، والميل إلى الانتقاء منه ، يمثلان وجها من وجوه إشكالية النهضة العربية ؛ ففى كل حين تبرز فئة اجتماعية أو قوة سياسية لتجتزئ من التراث وتحاكم الآخرين على أساس هذا الاجتزاء ، وكأنما قد أصبح التراث ملكا لهذه الفئة ، تنتقى منه ما يثبت مواقعها ، ويحمى مصالحها ، ويحقق أغراضها ومطامحها . فلنتناد إذن لكى نقف بحزم ضد كل تجزىء للتراث ، وضد الانتقاء منه ! وليفتح باب الاجتهاد واسعا لخدمة التراث الذى هو عماد من أعمدة نهضتنا - بإحيائه ومواصلة الصالح منه وتنقيته ونشره وإذاعته واستلهامه واحتذائه وتوجيهه فى سبيل إبداع الطريق الخاص أو النموذج الخاص للعرب المحدثين .

وهناك وجه آخر من وجوه إشكالية النهضة هو الشمولية السياسية ؛ وهى - كما تبدو لنا وقائعها - ليست مجرد احتكار السلطة السياسية فحسب ، بل هى - فوق ذلك - احتكار للعمل والفكر السياسيين على يد فئة من فئات الجماعة العربية فى أى مجتمع من مجتمعاتها ، وتحريم الممارسة السياسية على سائر الفئات ، واللجوء فى هذا التحريم إلى وضع نصوص دستورية وقانونية ، بل إلى وسائل القهر والقمع أحيانا ، فتكون النتيجة ضياع وحدة الشعب العربى وتفتيتها ، لعدم الاعتماد عليه وعلى طلائعه المثقفة وكوادره المتخصصة . وبهذا تتولد بالشمولية السياسية عقبة من عقبات نهضة الشعب العربى ووحدته .

وهناك الشمولية الأخرى ، وهى الشمولية الدينية التى مسها الأستاذ يس فى حديثه . وإننى أرى أنه ينبغى ألا ينظر إلى الصحوة الإسلامية المعاصرة بوصفها بديلا للتراث «كله» ، أو قيما وصاحبا «وحيدا» للتراث كله ، أو بديلا تاريخيا لنظام سياسى ما ؛ إذ إن تاريخ الإسلام لا يقدم إلزاما بأى من هذه الإلزامات .

وأريد هاهنا أن أقرر أننى اختلف مع القاعدة التى ذهب إليها الأستاذ العظيم الشيخ على عبد الرازق بالفصل بين جانبين «زمنى ودينى» فى الإسلام ؛ فالإسلام - فى رأيى - لا يقر هذا الفصل ، كما لا يعرف ، ولا يقر ، الفصل بين الدين والدولة . ذلك أن الإسلام يمس السياسة فى غاياتها ولا يلزم بنظام سياسى معين . وقد غابت هذه الحقيقة عن الشيخ عبد الرازق ، فجعل المقولة الغربية المتعلقة بفصل الكنيسة عن الدولة مقولة إسلامية ، فى حين أن الإسلام لم ينص شرعا على هذا . ولم يقع فى تاريخه شىء من هذا . ولكن الإسلام - وهذا هو الأمر الجديد الذى أقول به - يتجاوز هذا كله ؛ فلم يلزم بنظام سياسى . ولذلك اتسع الإسلام الحضارى للإمارة والمشيخة ، والملكية والسلطنة ، والخديوية والجمهورية ، وما إلى ذلك ، «والكل مسلم» . ولم ينص الإسلام على نظام اجتماعى ؛ ولذلك اتسع الوعى الحضارى الإسلامى للنظام الإقطاعى ، وشبه الإقطاعى ، وشبه الرأسمالى ، ونظام رأسمالية الدولة ، والنظام الذى ينحو نحوا تخطيطيا ، وما إلى ذلك ، «والكل مسلم» .

هكذا علينا ونحن نعالج إشكالية التراث والنهضة أن ننقى المفاهيم ، وأن نسدد المصطلحات ، وأن ندافع عنها بوصفها مستمدة من وقائع تاريخنا وتراثنا ، ومن تخريجات حقيقية لتاريخنا وتراثنا ، تحول دون أن نواجه بجماعات فى الفكر والعمل تناوئ هذه المصطلحات والمفاهيم ، وأن نعمل لكى نصل - من بعد - بهذه المصطلحات والمفاهيم إلى تكوين صيغة غالبة وليست وحيدة .

السيد يس :

اسمحوا لى أن أتحدث بإيجاز فى نقطتين ثم أعود إلى حديث الدكتور عبد المنعم عن التراث . النقطة الأولى هى أنه ليست هناك - فى رأيى - ثنائية بين مصطلحى الأزمة والنهضة . وإذا أخذنا بمصطلح الدكتور عبد الملك والدكتور تليمة وقلنا النهضة ، فإن النهضة ذاتها قد تمر بلحظات أزمة .

النقطة الثانية هى موضوع الإبداع فى الفكر العربى . إننى أعتقد أن المؤشر الموضوعى للإبداع هو الطرح الصحيح لقضايا المجتمع ، وتقديم الحلول الأصيلة التى تستطيع جماعة المثقفين أن تصل إليها فى مواجهتها لهذه القضايا . فإذا كان الفكر العربى المعاصر قد قصر فى طرح القضايا الحقيقية وتوصيفها التوصيف الحقيقى ، وتكييفها التكييف الدقيق ، كما قصر فى التماس الحلول الأصيلة ، فإنه يمكن أن يقال إن الفكر العربى المعاصر يعانى من نوع من القصور الذى يمكن أن نسميه أزمة .

وأنتقل الآن إلى موضوع التراث . إننى اختلف مع الدكتور تليمة ، وأرى أن موضوع التراث - إذا أردنا أن نضعه فى موضعه الصحيح - إنما هو موضوع سياسى فى المقام الأول . وقضية التراث فى حدها النهائى هى القضية التالية : هل نقبل مجتمعا دينيا يجمع بين الدين والدولة ؟ أم أننا ما نزال من أنصار العلمانية وأنصار الفصل بين الدين والدولة ؟ وهذه قضية سياسية قبل أن تكون قضية ثقافية .

إن الطرح الحالى لقضية التراث ، والقول المطلق بضرورة الرجوع إليه ، إنما «يميع» القضية الأساسية وهى القضية السياسية . فهناك صراعات سياسية فى المجتمعات العربية بين النموذج العلمانى والنموذج الدينى . والواجب الملقى على المثقفين العرب اليوم هو أن يواجهوا هذه القضية مواجهة صريحة وبطريقة جدية قاطعة .

إن القضية الحقيقية للتراث هى نموذج الدولة العربية وبناؤها ، وقضايا الصفوة الحاكمة ، أو الفئة الحاكمة وعلاقتها بالأمة العربية .

ولا أحد ينكر أهمية الطروح المختلفة للتراث ، أو أهمية إحيائه ومحاولة تدعيم القيم الإيجابية فيه ، ولكن كيف يتم ذلك بدون الدراسة التاريخية النقدية للتراث ؟ فالتراث يحوى العقلانى والخرافى ، والمعتزلى والصوفى ، فأى تراث نقصد ؟ وأى فرقة إسلامية نريد ؟ بل كيف يمكن الحديث عن النموذج الإسلامى بوصفه نظاما استبداديا ، أو بوصفه نظاما قد كفل الحرية الفكرية عبر عهوده كافة - وكلا الأمرين غير صحيح على إطلاقه - دون دراسة نقدية لتاريخ الأفكار والتاريخ الاجتماعى والاقتصادى ، لنعرف متى ازدهرت أو تحللت ظروف الحياة فى المجتمع الإسلامى ؛ ومتى ازدهرت أو تخلفت الحياة الإسلامية ثقافيا وفكريا ؛ وكيف حدث القهر السياسى ، وتحت أى ظروف ؛ وكيف واجهت الأمة هذا القهر .

إننا مانزال على عتبات الدراسة التكاملية للتراث ، وبخاصة من نواحيه الفلسفية والفكرية . وبالرغم من وجود اهتمام واسع المدى بالتراث ، وظهور قراءات ماركسية للتراث ؛ وقراءات استشراقية ، وقراءات دينية ، إلا أن الدراسة المتكاملة ما تزال غائبة . هذا فضلا عن غياب المواجهة الضرورية للمشكلة السياسية المتعلقة بنموذج الدولة وبنائها ، وتوزيع السلطات فيها ، والإجابة عن هذا السؤال : مجتمع دينى أم مجتمع علمانى ؟

عبد المنعم تليمة :

لست أدرى فيم الخلاف بيننا يا دكتور سيد ؟ نعم إن الإبداع هو الاستجابة الصحيحة للواقع الصحيح . ثمة حوائل ذكرت اثنين منها ، هما الشمولية السياسية والشمولية الدينية . وقد قلت إننى اختلف مع الشيخ على عبد الرازق وأتجاوزه كثيرا . ولأكمل كلامى السابق فى هذه النقطة إذن أقول : لا للدولة الدينية . لماذا ؟ لأن الإسلام - ولنرجع فيه إلى ينابيعه الأولى الصافية - لم ينص على نظام سياسى بعينه ، ولم ينص على نظام اجتماعى بعينه ، وإنما ترك الأمرين معاً مسئولية بنى الإنسان ووهبهم الكرامة والحرية لأنهم خلفاء الله فى الأرض : « إنى جاعل فى الأرض خليفة »[1] . ولدينا من النصوص القرآنية الكريمة الآيتان اللتان تنصان على الشورى ، الأولى مدنية : « وشاورهم فى الأمر »[2] ، والثانية مكية : « وأمرهم شورى بينهم »[3] ، وهما تتعلقان معاً « بالأمر » ، والأمر هو مجمل الحياة ، وليس النشاط السياسى فحسب . فأمر الحياة كله شورى بيننا ، وإدارة الحياة كلها منوطة بالإنسان بحسب ظروفه فى كل عصر وكل حضارة .

اما عن مطالبة الأستاذ يس بالدراسة التكاملية للتراث ، فقد رفضت تجزىء التراث أو الانتقاء منه لتثبيت مصالح محددة ومواقع محددة . أما من جهة أن نواصل أشياء من التراث ، أو لا نواصلها ، فهناك عناصر تراثية قد تواصلت - عمليا - عبر العصور . فلو استعرضنا التاريخ الإسلامى كله منذ صحيفة عبد الله بن عمر الصحابى الجليل ، أى منذ عصر النبوة إلى عصرنا الحديث ، لوجدنا - على سبيل المثال - هذه الصيغة الفكرية التالية : نقل وعقل ، مأثور ومعقول ، رواية ودراية . ولو نظرنا إلى حركة الشيخ محمد عبده لوجدنا أننا نصفها فى النهاية بأنها « علم كلام » جديد . إذن هناك تواصل مستمر فى التراث ، أقول بتكامله ، كما يدعو الأستاذ يس . وأنا أدعو معه إلى تكامل التراث ، وأخاصم التجزيئيين والانتقائيين ، لهذا الأمر .

أما عن القول بالعلمانية ، فإننى أدعو إلى ما هو أبعد من هذا . إننى أدعو ، إلى الديمقراطية الشعبية . فالعلمانية رديف أو قريب مواز فكريا لليبرالية التى فشلت فشلا ذريعاً فى أرضنا العربية . إننى أنادى بالديمقراطية الشعبية نظاماً سياسياً ، وأزعم أن هذا لا يتنافى إطلاقاً قيد شعرة عما هو مأثور فى تراثنا الإسلامى أو منصوص عليه فى نصوصنا . وأنا أومن بهذا تمام الإيمان .

محمد عابد الجابرى :

لقد طرحت عدة موضوعات متكاملة حقا ، ولكننى قد أميز بعضها عن بعض بوجه ما . إننى لا تفق مع الدكتور عبد الملك فى طرحه لقضية النهضة وخصوصيتها ، وأتفق معه حينما يعطى للعامل الأجنبى أو الاستعمار وما يندرج تحته من عوامل أهمية قصوى فى شل نهضتنا من جميع النواحى . نحن نوافقه تماما على هذا ، خصوصاً إذا تذكرنا أن النهضة الأوروبية لم تواجه بأى قوى أجنبية تعطل مسيرتها بالسلاح أو بغير السلاح ، بل كانت النهضة الأوروبية تتخذ العالم « موضوعاً » لها وهى « الذات » الوحيدة ، أما نهضتنا فقد كانت موضوعاً مستهدفاً للآخر الغربى ، يقمعها ويعوقها . وهذا موضوع متفق عليه .

(١) البقرة ، ٣٠ .
(٢) آل عمران ، ١٥٩ .
(٣) الشورى ، ٣٨ .

هذا مستوى من مستويات الطرح لإشكالية النهضة . ولكن داخل هذه الإشكالية هناك مستوى آخر من الطرح عندما نبحث أزمة « الفكر » العربي ذاته ، أو ما يمكن أن نسميه هذا الاسم . فإذا ميزنا الأمر بهذه القسمة ، يمكنني أن أقول إن من جملة عوائق نهضتنا أنها نهضة أرادت أن تنهض بعقل غير ناهض . فالفكر العربي في القرن التاسع عشر لم يكن قد اكتسب مقومات النهوض مثلما حدث في أوروبا ، أو - دون أن اتخذ أوروبا نموذجاً وحيداً ، فلأرجع إلى تاريخنا نحن - مثلما حدث في النهضة العربية التي بدأت تكتمل في العصر العباسي بعد أن اكتسبت شروط العقل الناهض - فيما قبل العصر العباسي ذاته - لتكون قادرة على السير بالنهضة إلى ما يمكن أن تصل إليه . إذن يمكن القول بأن واحداً من مظاهر إشكالية النهضة في الفكر العربي المعاصر ، أننا بدأنا نهضتنا بعقل غير ناهض .

من هنا أنتقل إلى قضية التراث . إن كل نهضة - كيفما كانت - لا بد أن تنتظم في تراث ؛ فليس هناك نهضة تبدأ من « الصفر » . وهناك في نهضتنا التي بدأت منذ القرن الماضي محاولتان متوازيتان - وأحياناً محاولة ثالثة تمزج بينهما - للانتظام في تراثين مختلفين زماناً ومكاناً وحضارة . فهناك من يحاول أن ينتظم في تراث آخر هو التراث الغربي في مرحلة معينة من مراحله ، مثل سلامة موسى ، وشبلي شميل الذي يطرح علينا نظرية التطور ، ويريد أن يؤسس عليها نهضتنا ، في حين أن نظرية التطور تقع في قمة تطور الفكر الغربي ؛ أي أنها نوع من التعبير الإيديولوجي عن مسيرة الفكر الأوروبي في بعض جوانبه . فما كان هناك نتيجة يراد له أن يكون مقدمة هنا ؛ ولذلك كان الفشل ؛ لأن الظروف الموضوعية ، الفكرية والواقعية ، لا تقبل مثل هذا الغرس الميكانيكي للنتائج الأوروبية في الواقع العربي .

كذلك نرى أن من حاولوا الانتظام في تراثنا الماضي قد انتظموا فيه باسترجاعه وليس بإعادة قراءته وإعادة إحيائه وتجديده من الداخل . وهم في عودتهم إلى التراث نجد منهم من يعود إلى عهد الرسول ، ومن يعود إلى عهد الصحابة ، وأحياناً إلى عهد عبد الملك بن مروان ؛ أي أن هناك مدى تاريخيا يمتد عبر قرون قد تصل أحياناً إلى عهد ابن تيمية ؛ فكأنما العودة إلى التراث تتم بوصفه شيئا خارج التاريخ . نعم إن القرآن والدين والعقيدة والشريعة عند المؤمن ، ذات وجود فوق التاريخي ، وهذا على أية حال أمر من أمور الضمير . ولكن التطبيق التاريخي للإسلام شيء آخر ؛ فهو «تراث» ؛ وهذا التراث متعدد الجوانب ؛ فمع من نقف أو نرتبط ؟ مع المعتزلة أو الأشاعرة ، أو الفلاسفة أو الصوفية ؟ هؤلاء جميعاً عاشوا في «مراحل تاريخية» ، وتجاوز بعضهم بعضا ، وصارع بعضهم بعضا . وأحياناً نجد الأشاعرة مثلا أكثر تقدماً من المعتزلة أو العكس ، وهكذا . إذن يجب أن تكون نظرتنا إلى التراث نظرة تاريخية ، أي نضعه في سياقه التاريخي . وهذا يتطلب منا إعادة بنائه .

عبد المنعم تليمة :

نعم ، إعادة بنائه .

محمد عابد الجابري :

أي أننا في حاجة إلى عمليتين متوازيتين :

أولا : ترتيب العلاقات بين أجزاء التراث نفسه ، لكي «نضعه» بوصفه عملية تاريخية .

ثانيا : إعادة تنظيم العلاقة بيننا نحن بوصفنا «ذاتا» ، وهذا التراث بوصفه «موضوعاً» .

وعملية التجديد يجب أن تتم من داخلنا ؛ ذلك أنني أعتقد أنه ليس بإمكان شعب من الشعوب أن يجدد ثقافته بالعمل في داخل ثقافة أخرى . لا نستطيع أن نجدد فكرنا العربي بالاجتهاد في الفكر الفرنسي أو الإنجليزي مثلا . يمكننا أن نستفيد من المناهج المعاصرة ، ويجب أن نستفيد منها وأن نتفتح للعقل ، ولكن التجديد يجب أن يتم من داخلنا نحن . ويجب أن نتغلب على الانفصام القائم في الشخصية العربية والثقافة العربية الآن ، ما بين سلفي مغلق في حقبة تاريخية معينة ، يعيد إنتاج نفسه باستمرار من خلالها ، وليبرالي يعتقد أن الحداثة هي لوك وسبنسر . . . الخ ، فيعيد إنتاج « حداثة مزوَّرة » . فهل من الحداثة أن أكون لوك أو سبنسر ، أو أكون فولتير أو بودلير ؟ لقد انتهى كل هذا تاريخيا في أوروبا وأصبح « متحفياً » ، وصارت الحداثة مرتبطة عندهم بالنسبية والكوانتم والإكسيوماتيك في الرياضيات ، وبالفتوحات الجديدة في البيولوجيا ، وسائر جوانب الثورة العلمية التي تحققت في القرن العشرين .

فنحن إذن حينما ننتظم في تراث مضى ، أوروبيا كان أو إسلاميا ، فإننا نضع بيننا وبين نقطة الإسناد التي نستند إليها هوة عميقة فاصلة .

إن المشكلة في نظري - إذا طرحت في إطارها المحدد ، وهو أزمة « الفكر » العربي ، أو إشكاليته ، فلا مشاحة في الأسماء - هي كيف نجدد تراثنا من داخله بإعادة ترتيب أجزائه وإعطائه سياقه التاريخي ، ثم كيف نرتبط به دون أن نجعله الحقيقة العليا ، إذ إنه هو أيضا مجرد تاريخ علينا أن نتجاوزه التجاوز الديالكتيكي الذي يعني الاحتواء والتجديد في الوقت نفسه ، بحيث نصبح منتجين لتراث جديد يكون تراثاً لأجيال أخرى ، وهكذا .

كمال أبو ديب :

اسمحوا لي أن أقول إننا لسنا مشكلتين أساسيتين ، ولكننا بالغنا في تأكيد إحداهما ، وأهملنا الأخرى . يبدو لي أننا بالغنا كثيرا في الحديث عن التراث بالقياس إلى حديثنا عن المشكلات الأخرى التي طرحت علينا ، وبالغنا كثيراً في اعتبار أن التراث هو محور المعركة الحضارية التي نخوضها اليوم . وفي تصوري أن هذا كله ظاهرة مرضية ؛ واسمحوا لي بتوضيح ذلك بأننا قد استغرقنا كل هذا الوقت في الحديث عن التراث على حساب الواقع القائم أمامنا .

وفي حديثنا عن التراث افترضنا أنه كتلة تاريخية متكونة ومتشكلة في ماض ناء ، وافترضنا أن مشكلتنا هي كيف نتناول هذا الماضي النائي ونموضعه الآن في عالمنا ، على حين أن مشكلتنا الحقيقية ليست هكذا على الإطلاق ، بل في تصوري أن مشكلتنا هي مشكلة الواقع .

وفي دراستنا لواقعنا العربي - وهو المحور الثاني في المزدوجة التي تحدثت عنها من قبل - يمكن للفكر أن يكون فكرا نقديا ضديا ، أو تحليليا وصفيا ، أو أن يكون قبوليا متلائما مع الواقع أو لا يكون

كذلك . فالمشكلة القائمة الآن هى على وجه التحديد : دور « هذا الفكر » فى معاينة « هذا الواقع » الذى نحاول أن نصفه . ومن خلال هذا نستطيع أن نتبين كيف يمكن للفكر أن يتناول التراث .

وإن اهتمامى الخاص هو بما يحدث الآن : كيف يتناول المفكرون العرب - بوصفنا بعضا منهم - قضية التراث . ويبدو لى أن هذا الميل إلى اعتبار التراث الإشكالية الأساسية إنما هو تجسيد لإحدى الطبائع المتأصلة فى الفكر العربى ، فى حين لا يشكل التراث إلا مكونا واحدا من مكونات الواقع . وعلينا - ونحن نواجه مشكلة النهضة - أن نختار صعيدا من صعيدين : صعيد الفكر فى موقفه المتوازن مع الواقع ، أو صعيد الفكر فى موقفه غير المتوازن مع الواقع .

إن الواقع متشابك معقد ، تدخل فيه مئات العناصر ، لا يشكل التراث إلا مكونا واحدا منها . تدخل فيه سلسلة المفاهيم والعقائديات والإيديولوجيات التى دخلت إلى العالم العربى من مصادر أجنبية ؛ وتدخل فيه سلسلة الصراعات السياسية والطبقية والاجتماعية والاقتصادية التى تطبع الحياة العربية اليوم بطابعها ، وتدخل فيه ظاهرة طغيان السلوك الاستهلاكى فى المجتمع العربى خلال السنوات العشر الماضية ؛ وهى - فى تصورى - مشكلة أهم كثيرا من مشكلة التراث ؛ إذ صار لها تأثيرها العمل على الواقع العربى المعاصر ، وعلى إعطائه خصائصه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الآن .

إن هذا الانشغال بالتراث ظاهرة مرضية ، لا توجد فى الثقافة المتكاملة المتجانسة الناضجة الواحدة ؛ ففى مثل هذه الثقافة ينظر إلى التراث بوصفه النتاج الحضارى المتكامل الموحد المتصل فى الزمان حتى اللحظة الحاضرة . فالتراث الفرنسى - مثلا - هو ذلك الامتداد المتصل منذ بدايات الكتابة باللغة الفرنسية أو التفلسف بها ، أو صياغة العلم . . . إلخ إلى اللحظة الحاضرة التى يكتب فيها مصطفى صفوان بهذه اللغة فى باريس . وحين أقول « التراث الإنجليزى » فإنه ذلك الذى يبدأ من تشوسر ثم شكسبير إلى ت . س . إليوت إلى الوقت الحاضر . أما عندنا نحن فى الفكر العربى المعاصر فإننا حين نقول « التراث » فإننا نقصد بذلك الحديث عن ماض ناءٍ متشكل فى كتلة قائمة بذاتها ، ونضع هذا التراث مقابلا للواقع العربى ، وكأن هناك شيئا اسمه التراث العربى وشيئا اسمه الواقع العربى . هذه هى الأطروحة الخاطئة الأساسية فى تفكيرنا ؛ وهى تجسيد لفشل الفكر العربى فى معاينة الواقع العربى ؛ لأن التراث ليس إلا مكونا من مكونات الواقع العربى . وإننى لأرجو أن ننتقل بمناقشاتنا إلى هذا الإطار .

أنور عبد الملك :

إن المبالغة فى « التغرب » إبان المرحلة السياسية السابقة هى التى أدت إلى هذه الصحوة الغريبة للتراثية فى الفكر السياسى العربى .

ولكى نقترب من الواقع أرى أنه من الجدير بنا أن نستعيض عن كلمة التراث بكلمة الخصوصية التاريخية ؛ وبذلك نراعى التكوينات التاريخية العميقة لحضارات المنطقة ، التى كانت تسبق فى الوجود مرحلة الفتح العربى الإسلامى .

وبذلك تكون الخصوصية التاريخية هى الصياغة العلمية الجادة التى تحوى الواقع بما له من تراث بتركاته السلبية والإيجابية ، وهى الصياغة التى يمكن أن نتخذها نقطة ابتداء لمواجهة إشكالية الفكر العربى التى اتفق على أنها تكمن فى قصور الصياغات الفكرية العربية عن مواكبة الواقع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى . . . إلخ .

وفى هذا الصدد أقدم اقتراحين عمليين للتحرك :

الأول أن ننظر إلى ما هو قائم بوصفه « معطى » تاريخيا وواقعيا وموضوعيا ، وأن نعيد صياغته بما هو عليه ، أى بما فيه من إيجاب وسلب ، وبما فيه من خصوصيات متنوعة تعود إلى الحضارات القديمة الباقية فى وجدان الشعوب العربية المختلفة . وحين نتحرك من أجل تجديد ما هو معطى وقائم ، فإن محور التحرك لن يكون هو العودة إلى الماضى وكيف نعيه . صحيح أنه لا مانع من هذا بوجه ما ، ولكنه لن يكون الوجهة الأساسية للتحرك ، التى هى المشروع الحضارى ، والعمل آنيا ومستقبليا من أجل تحقيقه .

والاقتراح الثانى أن يتجه الفكر العربى إلى دراسة التجارب الكبرى المعاصرة ، التى تربطنا بها همزات وصل ومواكبة وتشابه ؛ وهى تجارب الشرق الحضارى فى الصين واليابان وكوريا وفيتنام والهند . . . إلخ ؛ وبذلك نتعلم من تلك المنطقة التى تشكل أكثر من ثلاثة أرباع العالم الإسلامى الممتد بين المغرب وبحر الصين . ونحن بطبيعة الحال نملك أن نأخذ ونعطى ؛ أن نتعلم ونعلم .

فمن المهم أن ندرس - مثلا - تجربة الصين فى المزج أو التركيب بين فلسفة كونفوشيوس وفكر ماوتسى تونج ، بحيث صارت الماركسية تكاد أن تكون هامشية فى هذه الصياغة الجديدة ، وبحيث تحول ما كان سلفيا سلبيا إلى وجود جديد حيوى وإيجابى .

إن لنا أن نفيد من تجارب هذه الشعوب التى تتشابه معنا فى كثير من السمات والتجارب ، بخاصة البعد الحضارى ، والتكوين الاجتماعى الزراعى « الفلاحى » ، والثورة الوطنية التحريرية ، مما يمكن أن يزكى كثيرا من المعانى الإيجابية فى التركة أو التكوين التاريخى العربى ، مثل الوحدة الوطنية - ولنسمها العروة الوثقى أو الأمة - وعلاقة الدولة بالشعب ، وأهمية الثقافة الوطنية ، وأمور أخرى مشتركة ، جمعت بيننا فى مؤتمر باندونج ، الذى لم يكن مؤتمرا دبلوماسياً بقدر ما كان لقاء بين قادة حركات تحرير شعوب الشرق الحضارى .

السيد يس :

أود أن أعقب على فكرة المشروع الحضارى وما يتضمنه من دراسات مقارنة لتجارب الشرق الحضارى . إننى أوافق على هذا ، ولكن هناك ما هو أهم وما يجب أن نبدأ به . علينا أن نبدأ بتقويم متكامل لتجارب المشروع الحضارى العربى الحديث : لماذا سقطت التجربة الليبرالية ؟ لماذا سقطت التجربة الاشتراكية الناصرية ؟ وليكن هذا التقويم مدخلا للمستقبل ، لكى نواجه القضايا المطروحة علينا - كما قال الدكتور كمال أبوديب - تلك القضايا التى لا مفر لأى مشروع حضارى من أن يواجهها : مسألة العدالة ، كيف تتحقق ، وكيف نقلل من الفوارق بين الطبقات ، ومسألة الديموقراطية ، وشكل

النظام ، وديكتاتورية الدولة الزمنية فى العالم العربى ، والنظم القمعية وكيف يمكن أن نواجهها ، لأنها هى التى تقهر الجماهير وتعوق نشوء المشروع الحضارى الأصيل ، ومسألة المؤسسة العسكرية فى العالم العربى . هذه هى المشكلات الواقعية الحقيقية المطروحة على المثقفين العرب ، وعليهم أن يبدعوا الصياغة الملائمة للمشروع الحضارى العربى الذى يواجه هذه المشكلات .

أنور عبد الملك :

إن دور المثقف العربى من بين ما تجب دراسته بعناية كبيرة ، لكى نعرف تأثير المثقفين فى تحريك النهضة العربية ، بل تأثيرهم فى إجهاضها أيضا ؛ وهذه ظاهرة خطيرة ويمكننا أن ندرسها من خلال مثل هذه الظواهر القليلة الأساسية التى أسوقها ، وهى : تغريب قطاع واسع من المثقفين العرب ، وتراثية قطاع آخر منهم ، وضعف التراث الأصيل المستقبل العصرى . وهذه نقاط فى غاية الأهمية تحتاج إلى دراسات متخصصة .

مصطفى صفوان :

إذا سلمنا بأن هناك صراعا بين المدنية العلمية وطغيان العلم من ناحية ، والخصوصيات الثقافية من ناحية أخرى ، فليس معنى هذا أن نسلم بأن الخروج من هذا الصراع بنجاح يكمن فى الاحتفاظ المطلق بالخصوصية ؛ فلا وجود لأى خصوصية – فى العصر الحديث – إلا إذا تكيفت مع الحد الأدنى الذى أدخله الواقع العلمى الحديث . ومن ثم فلابد هنا من جهد إبداعى من جانب الخصوصية حتى تستطيع أن تعيش فى هذا العصر . ومن هنا تأتى أهمية دراسة تجارب الخصوصيات الأخرى ، التى استطاعت أن تواجه عصر العلم ، وأن تتكيف معه .

فما النقاط الأولى التى ينبغى على أى خصوصية أن تتكيف معها ، وأن تبدع طرق التكيف معها ؟

هناك نقطتان على سبيل المثال ؛ الأولى تتعلق بالطابع الاستثمارى لرأس المال ؛ والثانية بطرق الإنتاج الصناعى الحديثة . فالرأسمالية ، أو الاستثمار الرأسمالى ، نوع من الاقتصاد الغريب على العقل الإنسانى ؛ لأن العقل فى أكثر المدنيات ، وبخاصة المدنية الصينية والمدنية العربية ، عقل إنفاق وبذخ واستهلاك ، على حين أن العقل فى المدنية الغربية هو الذى تميز وحده بالقدرة على استخدام المال لخلق المزيد من المال ، أى لخلق « تراكم رأس المال » . ومن جهة ثانية فإنه لا يمكن لأى مجتمع فى هذا العصر أن يحفظ وجوده بدون تمثل طرق الإنتاج الصناعى الحديث .

وبهذا يكون الإبداع المطلوب من أى خصوصية مطالبا بمواجهة هاتين النقطتين : تمثل واحتضان طرق ومواد الإنتاج الحديث ، وتوجيه العقلية الاقتصادية من الإنفاق والبذخ إلى الاستثمار وتنمية المال .

فإذا نظرنا إلى الإسلام باعتباره خصوصية استطاعت أن تتكيف مع نظم اجتماعية واقتصادية مختلفة ، وأن تستوعبها ، كما ذكر الدكتور عبد المنعم تليمة ، فهل يستطيع الإسلام أن يتكيف مع الواجب تمثله فى هذا العصر لتطوير خصوصيته ؟ هذا هو المجهول الذى على المثقفين العرب أن يدرسوه ويكشفوا عنه .

محمد عابد الجابرى :

أريد أن أعقب على عبارة عميقة قالها الأخ كمال أبو ديب ، ولكنها ينبغى أن تناقش وتلون تلوينا آخر .

لقد قلت إن ظاهرة الانكباب على بحث التراث ظاهرة مرضية ، وهى بالفعل كذلك . ولكن علينا دائما أن نجد مخرجا مما نسميه ظاهرة مرضية ، وألا ننفض أيدينا منه بمجرد وصفه بالمرضية ، بل علينا أن نعمل على كشف ما فيه من إيجاب ، وتحويله إلى إيجاب .

ولأذكر ظاهرة مرضية أخرى قائمة فى واقعنا العربى الذى تدعو إلى الاهتمام به . هناك فى اقعنا العربى العريض قطاع كبير من الذين يملكون السلطة «العلمية أو الفكرية» على الجماهير ، أو سمها سلطة «الجاه أو المشيخة» إذا شئت ، ومن ثم فهناك قطاعات واسعة من الجماهير العربية تابعة لهؤلاء ، وليس لنا نحن المثقفين ، أو الإنتلجنسيا بالمفهوم الغربى ؛ فلا سلطان لنا عليهم . وينبغى علينا نحن المثقفين أن نعترف بأننا فئة قليلة جدا ، وغير مؤثرة التأثير الكافى فى واقعنا الثقافى . إن الكتاب الذى يصدر بيننا ويؤلفه واحد منا ، نتداوله فيما بيننا نحن فقط ، ولا يوزع منه إلا حوالى ستة آلاف نسخة فقط ، فما القيمة التى تمثلها ستة آلاف نسخة فى شعب يزيد على مائة وخمسين مليونا ؟

هذه ظاهرة فى الواقع العربى نسميها مرضية ، ولكنها إذا كانت بهذا الحجم وبهذا التجذر فى الواقع ، فمعنى ذلك أنها تشكل جوهر الخصوصية الحالية ، وإن تكن خصوصية مرضية ، تناظر تلك التى تشكل موضوع الطب النفسى أو الجراحى مثلا .

فقضية التراثية إذن لا تشير إلى حالة مرضية يمكن تجاوزها هكذا . وقد كانت جميع المحاولات السابقة لعلاج هذه القضية مجرد محاولات للتجاوز ، ليس بالمعنى الديالكتيكى بل بمعنى القفز ، وكانت النتيجة ردود الأفعال هى بمثابة انتكاسة إلى الوراء ، ومزيد من «التثبيت» والتحصن بمواقع خلفية ، بالتفسير الفرويدى للتثبيت . ونحن جميعا نعرف هذه الظواهر فى تاريخ حركة النهضة العربية .

إن الإبداع الحقيقى المطلوب منا إذن هو أن نجد مخرجا مما نسميه مرضيا ، ونجعل منه حالة صحية .

كمال أبو ديب :

اسمحو لى بأن أتحدث عن هذه النقطة بالتفصيل لأنها فى غاية الأهمية .

إننى لم أقترح أن نتجاوز ظاهرة التراثية ، وإنما قلت إن الفكر العربى غير متوازن فى تعامله مع الواقع ، وغير متوازن فى تعامله مع التراث . ولإعادة التوازن ينبغى أن نطور مناهجنا الفكرية ؛ لأننا مانزال نكتب ونفكر ونحلل ونعمل فى غياب شبه مطلق لأدنى المستويات المنهجية فى تعاملنا مع الواقع . وحين يتم هذا التطوير ، نستطيع أن نعاين التراث بوصفه مكونا – فحسب – من مكونات الواقع ، مهما كان الحجم

«المكانى» الذى يشغله من هذا الواقع . وبذلك «نموضع» التراث ضمن بنيه كلية للحياة العربية ، لا أن نجعل التراث بنية الحياة العربية كلها .

والتراث فى داخل هذه البنيه يرتبط مع مكوناتها الأخرى بروابط وعلاقات علينا أن نكتشفها . وسأقدم افتراضا يصور واحدا من أشكال هذه الارتباطات .

إننى أفترض أن هناك علاقة عكسية بين التراث - كما يتصوره الفكر العربى ، لا كما أتصوره أنا - من جهة ، والشروط الاقتصادية والتركيب الطبقى للمجتمع العربى كما نعرفه اليوم ، والمشروع القومى أو الحلم القومى الذى مر بمراحل مختلفة ، من جهة ثانية .

ولقد شهدنا فى الواقع أنه كلما حدثت تطورات فى الشروط الاقتصادية فى العالم العربى ، تقلل من حدة التناقضات الطبقية القائمة فيه ، وتواكب تحقق المشروع القومى ، أدى هذا إلى خمود قضية التراث خمودا شبه كلى ، وإن كان هذا الخمود يحدث بشكل عفوى ، أى دون تنظير مسبق ، ودون القصد إلى تهيئة العوامل المؤدية إليه .

ذلك أن الفكر القومى العربى ، فى أثناء هذه التطورات ، لم يكن يتخذ من التراث موقفا إلا من خلال مفاهيم رومانسية إلى حد بعيد : «التراث هو الخلفية الروحية للحضارة العربية» مثلا ؛ ولم نجده يسعى من أجل تمثل هذا التراث ، وكذلك لم نجده يدخل فى حرب أو معركة مع التراث .

وهكذا كانت التطورات البنيوية التى وقعت داخل بنية الواقع العربى أو المجتمع العربى هى التى حصرت قضية التراث وجعلتها مقتصرة على أطراف معينة لا تتجاوزها ، فى ذلك الحين .

ثم وجدنا هذا التناسب العكسى نفسه يعمل عمله فى ذلك المنعطف التاريخى الذى نعيشه الآن ، حيث انهار المشروع القومى ، وأدت التطورات التى وقعت فى البنية الاقتصادية والاجتماعية إلى تعميق تناقضات التركيب الطبقى لا التقليل منها ، فبرزت هاهنا قضية التراث بعد خمود .

وقد ارتبط هذا بتراكم عوامل سلبية كثيرة ، منها دور إسرائيل وهزيمة ١٩٦٧ ، ودور الغرب المعوق للنهضة العربية ، ومنها مشكلات التكيف بين الخصوصية والعالمية التى أشار اليها الدكتور صفوان ، ثم هناك بدء طغيان المجتمع الاستهلاكى الذى بدأ فى القضاء على الطبقة الوسطى ، وتحويل المجتمع إلى مجتمع استهلاكى يكاد ينتهى بصورة من التضاد ستؤدى إلى إنسان ذى بعد واحد فى النهاية .

فى هذا المفصل التاريخى ، حين ينهار المشروع القومى ، وتزداد حدة التناقضات الطبقية ، ويزداد الصراع مع إسرائيل حدة - يبدو التراث فجأة كأنه قضية رئيسية ، وكأنه المنقذ الذى نحن بحاجة إلى استعادته .

وليس علينا أن نبدأ من القول بأن التراث مشكلة تشغل جميع الناس أو قطاعا واسعا من المجتمع العربى ، ثم نحاول أن نحل المشكلة ؛ فهذا قلب للحقائق ؛ إذ إنه ينظر إلى التراث بوصفه بنية قائمة بذاتها ، فى حين أننا لو نظرنا إليه بوصفه مكونا من مكونات الواقع فإننا نستطيع ببساطة الوصول إلى الفروض والتصورات التى من خلالها ندرك العلاقات القائمة بين التراث والمكونات الأخرى فى البنية الكلية للواقع ، ومن ثم يمكننا أن نواجهها ونحاول أن نطورها بحيث تحل المشكلة . وإننى لا أقول مثلا يجب نفى التراث ؛ فمثل هذه العبارات لا معنى لها ، وإنما الغاية أن تصبح القضية قضية كينونة عربية كاملة ؛ قضية مجتمع متجانس متكامل «متبنين» ، أى له بنية واضحة ، تجمع كل مكوناته ، وتكشف كل العلاقات القائمة بين هذه المكونات .

إن الفكر العربى فى تعامله الحالى مع التراث يبرز خصائصه الأصيلة . واسمحوا لى أن أشير إلى ثلاث منها . أولها أنه فكر عقائدى ؛ ففى كل النماذج والمحاولات التى قامت ، هناك صيغ عقائدية هى التى تحدد فى النهاية طبيعة الفكر وطبيعة تعامله مع الواقع . وثانيها أنه فكر تجزيئى ؛ وهذه مشكلة أساسية ينبغى أن نحاول أن نواجهها . إنه فكر تجزيئى على كل المستويات ؛ وحين يريد أن يدرس ظاهرة معينة فإنه يقوم بعزلها عزلا كليا عن البنى الكلية بمختلف أشكالها ، ثم ينسى أن هذه الظاهرة كانت فى الأصل جزءاً منها ، ويغوص فى هذه الظاهرة وكأنها هى بحق البنية الخاضعة للتحليل . وثالثها أن الفكر العربى - فى تصورى - فكر لا تاريخى . وأقسم لكم أننى الآن وأنا جالس بينكم ، حين يخطر ببالى أبو تمام مثلا ، أشعر وكأننى أفكر فى أدونيس ، لا لأنهما متشابهان ، ولكن لأن حضور الماضى على مستويات معينة فى الوجود العربى هو حضور لا تاريخى بصورة مطلقة ؛ حضور يكاد يلغى طبيعته التاريخية ، بل إن هناك تناقضا أساسيا ومفارقة أساسية تتمثل فى تصور الماضى وكأنه حاضر حضورا كليا ، وفى الرغبة فى التعامل معه - فى الوقت نفسه - وكأنه كتلة ماضية متشكلة قائمة بذاتها ، كما وصفته من قبل . إننا نريد أن نتعامل مع التراث ، وإننى أرى أنه ليس هناك شىء اسمه التعامل مع التراث ، إنما هناك شىء آخر اسمه التعامل مع بنية الواقع ومكوناته التى نستطيع أن نرتبها فى مراتب القيمة والأهمية .

محمد عابد الجابرى :

أعتقد أن ما طرحته الآن يا دكتور كمال هو «ما نريد أن يكون !» . وما نريد أن يكون هو أن يصير التراث عنصرا فى بنية كلية هى بنية الوعى العربى ، أو بنية الكيان العربى .

ولكن الواقع الراهن - كما أراه - يتضمن بنيتين : بنية تراثية ، والأخرى - وهى التى تمثل حضور الغرب فينا ، أو حضور الثقافة المعاصرة فينا - يمكن أن نسميها بنية معاصرة أو غربية أو حداثية . وكلا البنيتين متحقق على صعيد الوعى و الوجود الاجتماعى والحضارى العام ، فعلى صعيد العمران مثلا نجد الحانة تجاور الصومعة ونجد ناطحة السحاب تجاور كوخا ، وهكذا فى شتى الأصعدة .

فما الإبداع المطلوب إذن لحل هذه الإشكالية ؟

نحن نعرف يا دكتور صفوان - بوصفك متخصصا فى هذا

المجال - أن العلاقة بين البنيات علاقة اصطدامية وليست تكاملية . . .

مصطفى صفوان :

نعم ، هذه هى الحقيقة .

محمد عابد الجابرى :

ونحن نشهد هذا التصادم بين البنيتين فى كل مجالات الواقع : فى الجامعة ، وفى الشارع ، وعلى صفحات المجلات المتنافرة . . . الخ . وسؤالى الذى أوجهه إلى الدكتور صفوان هو . هل يمكن للإبداع الفكرى العربى أن يخلق بين البنيتين صيغة واحدة تسمح بمرور عناصر من هذه إلى تلك ومن تلك إلى هذه ، فتصير البنيتان بنية جديدة واحدة ؟ أم أنه لابد من تعميق الصدام بينهما حتى تنكسر إحداهما وتبقى الأخرى ، أو تنكسر معاً لتنشأ بنية جديدة ؟

مصطفى صفوان :

إننى أرى أنه علينا أن ننتظر الإجابة عن هذه المسائل من مجتمعاتنا العربية ؛ لأن إجابتى أو إجابة غيرى ستكون مجرد تعبير عن رغبات . ولكن هناك مشكلات فى هذا الصدد يمكننا الآن مجرد تحديدها بطريقة موضوعية ؛ فهناك مثلا مشكلة التكيف مع العقلية الاستثمارية للمال ، ومع استخدام أدوات الإنتاج الصناعى الحديث ووسائله وأساليبه . وعلى سبيل المثال ، نجد أن المجتمعات العربية تنمو ويتزايد عدد سكانها ؛ فهل تظل محتفظة بالنظم والأساليب المالية والإنتاجية القديمة ، بالرغم من هذه التطورات ؟

وهناك المشكلة التى تحدث عنها الأستاذ السيديس ، وهى مشكلة العلاقة بين السلطة الزمنية والسلطة الدينية . وما حدث فى الغرب هو أن الصراع بين هاتين السلطتين قد ارتبط بتقدم الغرب وقوته ، على حين تدهورت الحضارة الصينية مثلا ، وتوقف تقدمها ، فى غياب مثل هذا الصراع ، بالرغم من أنها كانت متفوقة على أوربا ذاتها حضاريا ، حتى القرن الحادى عشر ؛ حيث قدمت اختراعات متعددة ، منها البارود مثلا ، وحيث كانت تمتلك أسطولا بحريا أكبر وأقوى مما كان لدى أوربا فى ذلك الوقت . ولكن هذا كله لا يعنى أن الصراع بين السلطتين الزمنية والدينية ذو جدوى وفائدة للتقدم الحضارى ؛ فإذا كان قد أفاد أوربا فإنه لا يعنى أنه يناسبنا نحن العرب ويفيدنا .

وهنا مشكلة ثالثة . فلقد تحدث الدكتور عبد الملك عن فكرة الاستفادة من تجارب شعوب الشرق الحضارى ومنها الشعب الصينى .و الحقيقة أن الحضارة الصينية وكذلك الحضارة الغربية ، تسمحان بالرسم والتصوير ، وعمل الصور لله سبحانه وتعالى وللملائكة والأنبياء والقديسين ، وغير ذلك من المقدسات والمغيبات ؛ أما الحضارة الإسلامية فإنها تأخذ بتحريم التصوير . فهل يبيح الإسلام التصوير ويرجع عن تحريمه ؟ أم أنه من الممكن تحقيق التقدم فى مجال الخلق والإبداع الفنيين ، مع الاحتفاظ بتحريم التصوير ؟

وهناك أسئلة أخرى كثيرة ثقافية واجتماعية وسياسية وقانونية ودستورية ، تنتظر الإجابة من القوة القادمة التى لا يعرف أحد على وجه التحديد كنهها ، وإن كانت الظواهر القائمة الآن توحى بأنها قوة «موضوعية واقعية» هى قوة «الإسلام» . وليس الإسلام هنا هو مجرد ما قد يقصد به أحيانا حين يقال «التراث الإسلامى» .

إن النظر إلى القوة القادمة بوصفها الإسلام هو ، على الأقل ، الشعور السائد فى أوربا ؛ وما الحصار السلاحى العسكرى الذى يفرضه الغرب كله على هذه المنطقة - كما ألح أنور عبد الملك على الإشارة إليه - إلا الدليل الذى يؤكد وجود هذا الشعور فى الغرب .

عبد المنعم تليمة :

الدكتور كمال يدعو إلى توجيه الفكر نحو الاستجابة للواقع . نعم . وإن واقعنا العربى ليعانى من الشمولية الدينية ، فهناك مثلا من يدعى بأن الدين هو التراث كله ، وهناك من يدعى لنفسه أنه هو الدين . وأنا أقول بنفى الشمولية الدينية . فكيف يمكن أن يتحقق هذا ؟ إن هذا يمكن أن يتحقق بفتح باب الاجتهاد الدينى ؛ وهذا أمر مشروع من داخل الحضارة الإسلامية ذاتها . ولم تكن المذاهب أربعة ، بل كانت عشرات وعشرات ، وقد حاول الشيخ محمد عبده نفسه فى عصرنا الحديث أن يقيم مذهبا جديدا .

فلنجعل حق التفسير والتأويل والتخريج لنصوص الدين حقا لجميع المجتهدين ؛ وليجتهد المجتهدون ليستخرجوا دستورا وقوانين تحل المشكلات الراهنة فى كل مجالات الواقع والحياة الاجتماعية ؛ وليصوغوا ما شاءوا ؛ وليردوه إلى الله والرسول والقرآن ولكن دون أن يفرض أحد اجتهاده على غيره ، بل يكون لكل مجتهد أن يتقدم بما انتهى إليه اجتهاده فى برنامج انتخابى مثلا ، وسوف أكون عند ذاك أول المؤمنين به ، ولكن بوصفه اجتهادا فى الدين ، لا على أنه هو الدين والشريعة ذاتها . ذلك أن التشريع هو ما أقننه لواقعى فى كل عصر ، مستلهما الشريعة ، ومستمدا منها القوانين ، كما فعل الأئمة السابقون . هذا هو المنهج الذى نعالج به ما فى الواقع من شمولية دينية .

مصطفى صفوان :

إذا كان المستقبل للإسلام ؛ بوصفه المعبر عن الخصوصية التى تقف فى وجه فرض التجانس من الغرب على العالم ، فإننى أدعو إلى دراسة تجربتين برز فيهما دور الدين فى حضارتين مختلفتين . الأولى فى الصين ، حيث نجد أن الكونفوشيوسية قد «ابتلعت» الماركسية ، وحلت محلها الآن فى السيادة على الثقافة الصينية . والتجربة الثانية ، التى لاتقل أهمية عن الأولى ، هى تجربة خروج أوربا من القرون الوسطى ، حيث نجد جاليليو يكتب بلغة بلغت الغاية التى لا نظير لها فى جمال الحجة وقوة الأسلوب وإشراق العبارة ، مدافعا عن قضاياه بقضايا الدين ذاته ، بالمناهج التى يريدها الدكتور عبد المنعم تليمة .

أنور عبد الملك :

لقد كان جاليليو مؤمنا

مصطفى صفوان :

نعم كان مؤمنا ، ولذلك كان يدافع بقضايا من «داخل» الدين . وكذلك كان «كبلر» ، الذى كان يقول دائما إنه إنما يكتشف قوانين الله فى الطبيعة ، وإنه إنما يكشف عن الحقائق الإلهية . وكذلك كان نيوتن متصوفا كبيرا . وإننى أرى أننا فى حاجة إلى ترجمة كتب هذه المرحلة ، لنعرف المناهج التى استخدمت فى ربط الفكر بالدين ، وهى التى يدعو الدكتور عبد المنعم تليمة إلى اتباع ما يشابهها للمشاركة فى صنع نهضتنا الإسلامية .

محمد عابد الجابرى :

ما ذكره الدكتور صفوان الآن يزكى رأى الدكتور أنور . ولكننى أريد أن أضيف أننا لا نقصد أن نعيد هذه التجربة أو تلك . . .

مصطفى صفوان :

نعم ، بطبيعة الحال .

محمد عابد الجابرى :

. . . ولكننا من ناحية أخرى نجد أن الزمن الحاضر أو المعاصر يفرض علينا« نتائج » هذه التجارب ؛ فهو يفرض علينا مثلا نتائج جاليليو ونيوتن وماكس بلانك وأينشتين وغيرهم ؛ لأنها تفرض نفسها على العصر .

وأود الآن أن أناقش فكرة الاجتهاد من خلال نصوص القرآن والحديث ، والدعوة إلى الاجتهاد فى تفسيرهما قدر الاستطاعة والجهد . إننى أرى أن المسألة ليست بهذه البساطة . فهناك التراث ؛ والتراث سلسلة من القيود المترابطة بعضها مع بعض . . .

أنور عبد الملك :

القيود بمعنى الحلقات .

محمد عابد الجابرى :

نعم ، هى حلقات ، حلقة بعد حلقة حتى نصل إلى الوقت الحاضر . فإذا أردت الاجتهاد من خلال نصوص القرآن والحديث يقول لك الفقيه : ليس هذا سبيل الفقه ؛ فالفقه قياس الغائب على الشاهد ، وقياس الفرع على الأصل . وهذا المنهج فى حقيقته ينبنى على تحكم اللغة ؛ لأنه يقيس نازلة أو حادثة اجتماعية بناء على كلمة يفسرها ويعطيها مضمونها ، أى من خلال العلاقة بين اللفظ والمعنى .

ولنذكر هاهنا أن التقدم الذى كان حريا أن يقع ولكنه لم يكتمل بسبب دخول الحضارة الإسلامية فى عصر انحدارها ، هو ما كان سيتم على يد الشاطبى فى الأندلس ، وما حاوله من بعد محمد عبده فى مصر . لقد أراد الشاطبى أن يعيد تأصيل أصول الفقه ويعيد تأسيسها - كما قال ؛ فبدلاً من الارتباط بالألفاظ والكلمات ومعانيها ، وبقياس الفروع على الأصول ، قال إنه يجب أن ينظر إلى الشريعة بوصفها كلا ، لنستقرئها ونستخرج منها الكليات ، ومن هذه الكليات نفرّع الجزئيات ونطبقها بلا تقيد بنص معين . وهذا ما سماه بالرجوع إلى مقاصد الشريعة ، وليس إلى مجرد الألفاظ ودلالات الألفاظ . وقد كان من جملة المسائل التى نبه إليها الشيخ محمد عبده الرجوع إلى الشاطبى ، ولكن ذلك لم يتحقق ، بل حدث تراجع ونكوص إلى الخلف .

وما أريد قوله فى النهاية هو أن الدعوة إلى الاجتهاد : أنا أجتهد ، وأنت تجتهد ، والكل يجتهد ، والكل يسلم بحرية الآخر فى الاجتهاد . . . الخ . إن هذا كله لا يسلم أحد به لك فى الحقيقة ، ولا يستجيب إليه أحد ؛ ولو كان الأمر كذلك ، بهذه السهولة ، لانتهت المشكلة وصرنا جميعا مجتهدين .

أنور عبد الملك :

إن التراجع أو النكوص الذى وقع للإبداع ومعانى الإبداع فى مصر والأقطار العربية إنما يرجع إلى موجة « التغرب » التى سادت المنطقة ، وطعنت مصر فى فترة سابقة ، ولكنها الآن تضبط وتعدل ، ويحد من سلطانها .

مصطفى صفوان :

وهل هناك ارتباط بين هذا وبين وضعنا المحاصر بالسلاح كما وصفته ؟

أنور عبد الملك :

نعم ؛ فهذا جزء منه . وقد قاد هذه الموجة من التغرب من لا يؤمنون بالقدرة الذاتية لمصر والوطن العربى على الإبداع والخلق والإنشاء .

كمال أبو ديب :

أود أن أعود إلى الحديث عن القضية التى أثارها الدكتور عبد المنعم تليمة . فحين يقال مثلا : « لابد أن نجتهد . لابد أن نفكر بالطريقة التالية . لابد أن ندخل فى حوارات ، وأن نفتح إمكانات التفسير دعنا نجتهد . دعنا نشرع بالطريقة التالية . . . الخ » فإن هذا فى تصورى فصل للفكر عن الواقع . وإننى أعتقد أننا جميعا ربما نفكر بطريقة مماثلة ، ونتصور أن هذه الأمور ممكنة أيا كان الواقع . على حين أن القضية ليست قضية الفكر ، وإنما هى قضية تلك العلاقة « الغريبة » بين الفكر والواقع ؛ لأن الفكر حين يتحول إلى إيديولوجيا صرف يفقد قدرته على التأثير فى الواقع والقيام بدوره فيه . ولذلك علينا أن نسأل : فى أى الظروف نستطيع أن نقول دعنا نجتهد ، فيقول لك الناس دعنا نجتهد ؟ ما العوامل التى تجعل هذا ممكنا ؟ وما العوامل التى لا تجعله ممكنا ؟

وإننا أيضا حين نستشهد بالتاريخ فإننا نمارس الشىء نفسه ، فنقول مثلا إن الفكر العربى كان فى مرحلة من المراحل حواريا اجتهاديا ، ثم

وقف . ولكننا لا نسأل أنفسنا لماذا كان كذلك ثم لم يكن ؟ ما العوامل التى سمحت لعلم الكلام والاعتزال والفكر الكلامى كله والفلسفة بانقساماتها المتعددة والمدارس الفكرية المختلفة بأن تنشأ ؟ ما الظروف الكلية ، والشروط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، التى تمت فيها نشأة هذه التيارات ؟ فإذا فهمنا هذه الشروط عرفنا ما الذى يؤدى إليها ؛ فربما اكتشفنا مثلا أن الرخاء أو الاستقرار الاقتصادى كان عاملا من العوامل الأساسية التى أدت إلى ذلك ؛ لأن القضية ليست من باب الغيبيات أو الميتافيزيقيات ولكنها ترجع إلى العلاقة بين الفكر والواقع ؛ تلك العلاقة التى نجهلها جهلا تاما بانفصل عن الواقع .

مصطفى صفوان :

إننا فى الحقيقة قد تعرضنا للواقع ؛ وقد وصفه أنور عبد الملك بأنه واقع صراع قد أخذ شكل « سياج » عسكرى يحاصر المنطقة . ولذلك انتقلنا إلى البحث حول القوة المنتظرة فى المنطقة ، التى يمكن القول بأنها ستحل محل القوتين اللتين أفلستا من قبل ، وهما الليبرالية والماركسية . وقلنا إن القوة القادمة هى الإسلام ، ولم يكن حديثنا عن الإسلام هروبا وانفصالا عن الواقع ، بل كان مبنيا على الواقع نفسه .

كمال أبو ديب :

عفوا . لقد قصدت تعليق الفكر نفسه بالواقع ، وفى أى ظروف يمكن أن نقول هذه الأفكار وهذا الكلام ، وفى أى ظروف لا يكون هذا ممكنا . وهذه نقطة فى غاية الأهمية والحساسية .

أنور عبد الملك :

على كل حال فإننى أرى أن النقاش المفتوح الحر المنطلق ، والتواصل الفكرى بهذه الطريقة التى تمت بيننا الآن ، هو المطلوب لحياتنا الثقافية .

محمد عابد الجابرى :

ولكى يبدع الفكر العربى لا بد أن يسوده حوار مثل هذا الذى ساده الآن . فإذا استطاع المثقفون العرب أن يقيموا حوارات متصلة من مثل هذا النوع ، وأن يثيروا قضايا تستأثر بانتباه الشباب والطلاب فإن هذا سيكون « إلهاما » ثقافياً جديداً ، يسد هذا الفراغ الذى يشكل مأزقاً فى الفكر العربى ، ويجعل القوى العاجزة عن التقدم تتراجع إلى زواياها الخاصة .

وإذا كنا نحن المثقفين المستنيرين نعانى من هذا الفراغ الناتج عن غيبة الحوار بيننا ، وإذا كنا نطالب السلطة بتحقيق المزيد من الحرية ، فإن علينا نحن أن نتشبع بالحرية فيما بيننا كما تشبعنا بها هنا الآن ، حيث ناقش كل منا بحرية ، دون أن يصطدم بالآخر ، فتحاورنا ، واختلفنا ، وتواصلنا ، واتفقنا . فلو أن مثل هذا الحوار جرى فى قاعة كبرى لكان تدشينا لعهد جديد .

أنور عبد الملك :

إن مثل هذا الحوار لو بدأ فى حياتنا الثقافية ، فإنه - على الأقل - سوف يهز الشعور «بالتأزم» ويحوله إلى مجرد الشعور بأنه «إشكالية» ومن ثم تتهيأ الظروف لقبول الحوار والجدال بشكل صريح - ليس على مستوى الأفراد فحسب ، بل على مستوى المدارس والاتجاهات المختلفة فى الفكر والعمل أيضا - فى داخل إطار «الاقتناع بإمكانية إقامة «مشروع قومى» ، ثم «مشروع حضارى عربى نهضوى مشترك» من زوايا مختلفة وبطروح مختلفة ، تحتوى المتناقضات المختلفة ، فهذه هى طبيعة التقدم .

مصطفى صفوان :

إنه حوار مطبوع بالتسامح ، فالتسامح هو الشرط الأول فى الحوار .

محمد عابد الجابرى :

طبعا ، طبعا ؛ أى احترام الرأى الآخر .

أنور عبد الملك :

ولنسمه الحوار التكاملى ؛ أى الذى يكمل بعضه بعضا .

السيد يس :

إن النتيجة الرئيسية لنقاشنا - فيما أتصور ، وأرجو ألا أكون مخطئا - هى أن هناك اتفاقاً مشتركاً على أهمية الاجتهاد فى طرح معالم أساسية لمشروع قومى حضارى ، يكون التراث جزءاً عضوياً منه ، وليس بديلا لما هو مطروح على الساحة . أعتقد أن هناك اتفاقاً على هذا .

الجميع :

نعم . تماما . . .

عرض كتاب

أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث

لتوفيق الزيدى

عرض: محمود الربيعى

(أ) هل يمكننا القول بأننا نعيش الآن - في النقد الأدبي - عصراً ألسنياً « بنيوياً » ، بعد أن عشنا في أحقاب انطوت من القرن العشرين عصورا « رومانسية » و «سيكولوجية » و « واقعية » ؟

ليست هذه بالضرورة بشرى تزف إلى القراء ، وإنما هى - إن صحت - وصف لحال ماثلة . وهى حال إلاّ تكن ماثلة فى مجال النقد العربى الحديث على اتساعه ، فهى ماثلة فى زاوية منه على الأقل . وقد أعطانا المؤلف - توفيق الزيدى - نفسه إشارة التراجع عن إطلاق الحال إطلاقاً واسعا إلى حصرها فى جانب واحد ، وذلك حين قيد عنوان كتابه بجملة جانبية تقول « فى بعض نماذجه » . ولا أدرى هل قصد المؤلف بهذا العنوان الجانبى التخفيف من « الوقع المثير » للعنوان العام للكتاب ، أو قصد إلى إعطاء هذا العنوان سمة منهجية تطبيقية . وعلى كل فواقع الحال يشهد بأن المادة التى نوقشت فى الكتاب مادة محدودة فى الزمان والمكان ، وأن النتائج المستخلصة منها محدودة كذلك !

(ب)وقد فصلت مقدمة الكتاب الأسباب التى دعت إلى انحصار مادته فى زاوية ضيقة ، وذلك على النحو التالى :

١ - عدم توافر النصوص النقدية العربية ذات الوجهة اللسانية فى مكتباتنا (أغلب الظن أن المقصود هنا المكتبات التونسية !) مما جعلنا نعتمد عدة أعمال جامعية مرقونة (مكتوبة على الآلة الكاتبة !) .

٢ - تشتت هذه النصوص النقدية ؛ فهى غالبا ما تكون فى شكل مقالات منشورة بالمجلات والجرائد .

٣ - وجوب الاطلاع على الآثار الأدبية المنقودة ؛ وهى غير مصاحبة للنصوص النقدية غالبا ، وغير متوفرة فى المكتبات (يلاحظ أن المؤلف ناقش مادة معتمدة على أعمال معروفة ومتاحة ، مثل « رسالة الغفران » ، و « حديث عيسى بن هشام » ، والجزء الأول من كتاب « الأيام » !)

٤ - صعوبة الحصول على المصادر النقدية الأجنبية (!!)

٥ - مشكلة المصطلحات فى العلوم الإنسانية ، واختلافها الكلى من ناقد إلى آخر (ولا يسعنى هنا إلا أن أتساءل : كيف تكون مصطلحات تلك التى تختلف « كليا » من ناقد إلى آخر ؟) . وليس غريبا - بعد ذلك - أن نجد معظم المادة محصورة فى أبحاث جامعية مقدمة للحصول على درجة « الدبلوم » أو « الماجستير » ، كما أنه ليس غريبا أن نجد معظم هذه المادة محصورا فى كتاب « تونسيين » ، وأن كتابها لا يزالون فى طور الشباب (أو الكهولة على أقصى تقدير) !

(ب) - فى الفصل الأول - وعنوانه

« مدخل إلى تاريخ الأشكال ومصادره ومصطلحاته » - يعود الباحث إلى ظاهرة « عدم توافر المصادر والمراجع ، عربية وأجنبية » ، منتهيا إلى حصر مادته فى زاوية ضيقة ، ومعتذرا عن ذلك بأغرب اعتذار ، وذلك حين يقول « : . . . معتذرين عن عدم التعرض لبعض آخر منها ، لفقدانها فى المكتبات التونسية »! وهذا الفصل يقدم مختصر الجهود التى تمت فى اللغة العربية ، والنقد العربى ، فى نطاق « اللسانيات » . وعلى الرغم من أن هذه الصورة « مفهرسة » بعناية من الخارج ، ومبوبة إلى نقاط أو مراحل ، هى ما سماه « عملية التحسس » ، و « عملية انتقال النموذج اللسانى إلى النقد العربى » ، و « عملية تطبيقه على النقد العربى » ، فإنها أقل إحكاما فى الداخل ، وذلك حين تتعرض للمادة الأصلية فى قفزات بدت جلية فى الإشارة الخاطفة إلى كتاب على عبد الواحد وافى (يسميه المؤلف « الوافى » !) «فقه اللغة» وإلى كتاب تمام حسان « اللغة العربية : معناها ومبناها» ، كما بدت فى التقرير المختصر المبتسر الذى تحدث فيه المؤلف عن « مدرسة البعث » ، ومدرسة المهجر ، ومدرسة الديوان و « طه حسين » (ص ١٨) .

وكما تصيب الكتاب « خلخلة » فى المادة فى تلك المرحلة المبكرة تصيبه كذلك - فى المرحلة المبكرة ذاتها - « خلخلة » أخرى لعلها أشد خطرا ؛ وهى اعتماده الوثيق على بعض المراجع فى نقاط حاسمة من البحث ، ثم التقليل من شأن هذه المراجع كلما سنحت المناسبة . وقد ظهر هذا جليا فى وصفه التالى لكتاب صلاح فضل « نظرية البنائية فى النقد الأدبى » فى مرحلة متقدمة ، على الرغم من اتكائه عليه بعد ذلك :

« وقد شكل القسم الأول مسحا تاريخيا للمدارس اللسانية الحديثة . أما القسم الثانى فقد كثرت فيه العموميات ، وخلا من الإحالات النصية ، كحديثه عن شكلية القصة عند البنيويين ، مازجا بين طريقة تودوروف وطريقة بارط ، دون توضيح للفروق بينهما . أما تعرضه لبعض التطبيقات البنيوية فى العالم العربى فقد جاءت أحكامه مقتضبة لا تستند إلى تحليل دقيق » (ص ٢٥) . ولا أريد أن أقول هنا إنه على من يصف عملا بالاقتضاب وعدم الاستناد إلى التحليل الدقيق ألا يكون هو نفسه مقتضبا فى حكمه عليه ومفتقرا إلى التحليل الدقيق ، ولا أريد أن أقف طويلا عند المقارنة بين ما يقرره المؤلف هنا من عدم رضاه عن كتاب صلاح فضل (ثم اعتماده الواضح عليه !) وبين إطرائه العالى لأعمال عبد السلام المسدى (مشرفه على هذا البحث المعروض ، الذى كان فى الأصل بحثا قدم لنيل شهادة « الكفاءة فى البحث ») دون أن يقدم على هذا الإطراء الدليل « المسهب » « والتحليل الدقيق » .

ويتصل بتخلخل المادة فى هذا القسم غياب أساس اختيارها والرصد - الذى يبدو أحيانا عشوائيا - لمقالات مترجمة ، واضطراب المصطلح واضحا (وللمصطلح حديث تال قد يطول) . ولا يسع القارىء العادى - بله المتخصص - إلا أن يتساءل : إذا كان تقديم الجهود « الألسنية »فى النقد العربى الحديث يتم هنا على سبيل الحصر ، فما دليل هذا الحصر ؟ والواقع أن الصعوبات التى أشار إليها المؤلف فى صدر هذا الفصل تنفى أن تكون المادة هنا مقدمة على سبيل الحصر ! وإذا كانت قد تمت على سبيل المثال فما أساس اختيار المثال ؟ وإذا كانت قد تمت على أساس « المتاح » (وهو ما ترجحه إشارة المؤلف إلى الصعوبات السالفة الذكر) فما أبعد القلب عن الاطمئنان إلى نتائج مبنية على مجرد المتوافر المتاح !

(جـ) وفى الفصل الثانى - وعنوانه « الأثر الصوتى » - يعود المؤلف إلى حديث النظريات الذى لم يفلت منه فى الواقع قط ، وهو فى زحمة إشاراته إلى الأعلام من أمثال دى سوسير ، واستعراضه لقائمة أعمال جاكوبسون النقدية الخاصة بالشعر (ذكر أربعة منها فى هامش ٦١ دون سبب كاف) ، يطلق أحكاما على اللغة العربية لا تخلو من غرابة . يقول : « على أننا نشير إلى أن دراسة النبرة فى العربية غير مهمة إذ لا تقوم النبرة بدور تمييزى بين الأصوات العربية . أما الطبقات الصوتية فلا يمكن أن تطبق إلا فى اللغة الصينية مثلا (!!) فالعربية لا تعتمد الطبقات الصوتية » (ص ٨٠) . فكيف يمكن القول بأن العربية لا تعتمد الطبقات الصوتية ؟ وهل طبقة الصوت فى الجملة الاستفهامية - مثلا - هى طبقة الصوت فى الجملة الخبرية ؟ لعلماء اللغة والأصوات أن يقرروا ، ولكن الواقع العملى قد يغنينا عن كل قرار .

واستمرارا للحديث النظرى « الصوتى » يشير المؤلف إلى « تعريفات » لابن طباطبا ، قدامة بن جعفر ، و ابن رشيق ، مازجا ذلك بأفكار لأرسطو فى كتاب « فن الشعر » ترجمة عبد الرحمن بدوى (يكتبها عبد الرحمان !)

وفى الجانب التطبيقى يقف عند محاولات فى التحليل الصوتى للشعر ، وبخاصة لكمال أبو ديب فى قصيدة لأدونيس ، ولعبد السلام المسدى فى بعض شعر المتنبى . وهو يقتبس - من محاولة المسدى - لا الكلام فحسب ، بل الأقواس والأسهم ، وأنصاف الدوائر ، وما إلى ذلك مما ولع به « البنيويون » (ولم يستطيعوا بعد إدخاله إلى وجدان القارىء العربى !) . وفى كل ذلك لا يتوقف إطراؤه البادى لعبد السلام المسدى ، ولمنهج اللسانيات (راجع بصفة خاصة صفحتى ٦٩ ، ٧٠) .

(د) ومن « الأثر الصوتى » فى الفصل الثانى إلى « الأثر التركيبى » فى الفصل الثالث . والمؤلف يفتتح هذا الفصل بفكرة لا خلاف عليها (وإن كانت عبارته يكتنفها الغموض !) يقول :

« وإذا كان الخطاب الأدبى (يقصد العمل الأدبى) كما أسلفنا نظاما لغويا فإن الذى يميزه عن بقية الأنظمة اللغوية هو جانبه الفنى أو الأدبى ؛ فكل منا قادر على خلق سلسلة كلامية وفقا لقواعد اللغة . ولكن هذه السلسلة لا تكتسب قيمة إلا إذا ربطناها بنظام دلالى . فدراسة الخطاب تركيبيا لا تجعلنا فى غنى عن المداليل ، بل إن علم التركيب يستند إلى نظام الدوال فى نطاق ما تدل عليه ؛ ودراسة الخطاب من وجهة تركيبه تفضى حتما إلى اكتناه دلالته ، لأن التركيب متى افتقد الدلالة افتقد قيمته» (ص ٧٣) . والمؤلف يعود إلى الحديث النظرى ، ويدور حول الفكرة السالفة ، مكررا التعبير عنها ، ومشيرا - مرة ثانية - إلى كمال أبو ديب فى تحليله لقصيدة أدونيس ، مبرزا منهجه فى إعجاب خفى أحيانا ، واضح

أحيانا . وبنظرة إلى بعض ما اقتبسه المؤلف من كمال أبو ديب تتجلى الهندسة الخارجية المحكمة التى تترك - فى حيا الحرص على الإحكام - معظم اللب غير مطروق . إنه،كما يبدو،منهج تبريرى يبحث لكل شىء فى القصيدة عن معنى فى صالحها ، وذلك لأنه يفترض - فيما يبدو - أنها قصيدة عظيمة ، من قبل أن يتناولها على الإطلاق .

يقول المؤلف : « وفعلا فإن المؤلف (كمال أبوديب) يدرس نسق العطف ومدى إبرازه للدلالة ، فيرى أن « الواو » الرابطة بين « قتلت » و « فرجت » تفيد التكامل . إذ إن عملية« القتل » مقصودة فى حد ذاتها ؛ لأنها ترمى إلى الإعادة والخلق ، وهو يحتاج فيه إلى « المزج » و « العجن » (هكذا) . ومن هنا فالعمليتان متكاملتان ، تتبع إحداهما الأخرى . إلا أن الفعل الثالث فى الحركة الثالثة وهو « ابتكرت » يرد دون عطف . فخلو التركيب من العطف يبرز دلالة مقصودة ، وهى أن الابتكار خلق دون بدء» (ص ٧٩) . وإذن فالمسألة محسومة سلفا على هذا النحو التبريرى ؛ فإذا استخدمت القصيدة حرف الواو فذلك لسبب فى صالحها ، وإذا أسقطته فذلك لسبب فى صالحها كذلك ، وهكذا يمكن أن نصل إلى حالة فى النقد نسوّغ فيها الشىء وضده ؛ ولا يوجد تفلّت من « المنهج » أكثر من هذا !

وينتهى هذا الفصل بالكشف عن بعض « فوائد » المنهج ، من « التأكيد على وجوب تجديد النحو العربى وتعصيره ليصبح أداة إيجابية لسبر أغوار الخطاب الأدبى » (ص ٨٠) وإن لم يكشف - بالقطع - عن كيفية سبر أغوار العمل الأدبى من الناحيتين الذهنية والروحية ، فتبقى هذه النقطة آية قصور فى منهج « اللسانيات » ، لم يتغلب عليه حتى الآن .

(هـ) وعنوان الفصل الرابع « الأثر الأسلوبى » ؛ وهو يبدأ - كغيره - بشذرات من أفكار الغربيين وأفكار العرب القدامى ، ثم يدلف إلى نموذج معاصر فى التحليل « الألسنى » هو - فى هذه المرة - دراسة أوديت بيتى للفصل الأول من كتاب « الأيام» لطه حسين . ولا أدرى كيف ساغ أن تدخل هذه الدراسة (المترجمة) مادة الكتاب ؟ إذ كيف نتخذ للتدليل على منهج ، يعتمد أصلا الناحية اللغوية ، مادةً مكتوبة بلغة أجنبية ؟

فى هذا الفصل نتعرف وسيلة « بنيوية » أصيلة فى تناول العمل الأدبى هى الوسيلة « الإحصائية » ، التى اعتمدتها الباحثة فى كتاب « الأيام » ، والتى يقول عنها المؤلف :

« فالجرد الإحصائى للمفردات التى قامت به فى أول تحليلها ، قصد إبراز مستويات الدلالة المستخدمة ، يوضح لنا أن طه حسين قد أخضع لغته لمبدأ « الاختيار » . وقد اعتمدت الباحثة على الإحصاء لإبراز مثل هذه الكلمات المحورية ؛ فمنها كلمة « صوت » التى تتردد ١٠ مرات ، وكلمات مؤلفة من اسمين ، دالة على الحد المكانى « سياج القصب » وتتكرر ٨ مرات ، وكلمة « عفريت » مع جمعها ، وتتكرر ٨ مرات أيضا . وأما بقية الكلمات فى الفصل الأول من « الأيام » فهى حقول لمفاهيم هذه النوى الثلاث : الصوت والانحباس والتوق . فمن الأسماء الدالة على الصوت نذكر (صوت ، نغمة ، لفظ ، غطيط ، صياح الأطفال ، غناء النساء ، ضجيج وعجيج عند الصباح ، دعاء الأب . .) ؛ ومن الأفعال نورد فعل « ذكر » الذى يتردد ١٠ مرات ، وتغنى . وتستقطب فكرة الانحباس أسماء مثل (داروبيت وحجاب وغرفة وليل وسياج) ؛ أما فكرة التوق فتستقطب أسماء مثل (حركة ودنيا وقناة وديكة ووثب الأرانب واضطراب العفاريت) وأفعالا مثل (تخطى وخرج ووصل وكره النوم) . ولعل مثل هذه الكلمات تشكل،آخر الأمر،معجما صغيرا خاصا « بالأيام » من جهة ، وبطه حسين من جهة ثانية » . (ص ٨٥)

والسؤال الذى لم يطرحه المؤلف تعقيبا على هذا المنهج ، وكان لابد أن يطرحه وفاء لإعجابه به من ناحية ، ووفاء لحق القارىء عليه فى بيان قيمة هذا المنهج من ناحية أخرى ، هو : هل هذا المنهج - بفعله هذا - أضاء العمل الأدبى ، وفتح الباب واسعا أمام القارىء ليلج عوالمه المعنوية والرمزية والإشارية والجمالية ؟ أو حدّ من مجال الحركة أمامه برسم معالم بعينها ، وتحديد سمات بعينها ، من شأنها أن « تحجم » الرؤية » أمام القارىء ، و « تؤطر » ذهنه ؟

وفى صفحات تالية من هذا الفصل يعرض المؤلف لبحث محمد بن صالح بن عمر عن « التحليل الهيكلى للقصيدة العربية » . وهو يعرض جداوله ومسمياته الجديدة ، وبخاصة فى استخدام « النعت » فى صورة تبهر العين للنظرة الأولى . ولكننا إذا أعدنا النظر وجدنا أننا أمام فكرة الاستعارة التقليدية وقد قدمت فى ثوب جديد ! وقد نعقب على هذا بأنه لا ضرر فى ذلك ولا خطر ، وأنه الشراب القديم فى الكأس الجديد ، وقد يعقب غيرنا بقوله : ولماذا ندعى الجدة إذن ، ونعقد الأمور ! والكلام ذاته يمكن أن يقال عن « المجاز » و « التشبيه » و « التناقض » ، وهى أمور أفاض القدماء فى دراستها على نحو أكثر يسرا وأبعد أثرا ؟

على أن « المثلثات » و « الأسهم » و « الدياجرامات » لا تزال مستمرة فى هذا الفصل ؛ وهى تطالعنا - هنا - من خلال عرض المؤلف لدراسة خالدة سعيد عن « الصورة الشعرية » عند بدر شاكر السياب من خلال قصيدته « النهر والموت » .

وينتهى الفصل بعرض الجهود النظرية المختارة التى تتحدث عن « الأسلوب والأسلوبية » . ومرة أخرى يتصدر عبد السلام المسدى مقدمة الصورة ، فيصف المؤلف بعض أبحاثه بهذه العبارة « لقد أخصبت هذه النظريات النقد العربى » (ص ٩٢) . وأقول له - على عجل - : « ليس بعد » ! كما يعرض لبحث محمد الهادى الطرابلسى « مظاهر التفكير فى الأسلوب عند العرب » ، والخلدون الشمعة ، ثم يقدم لنا « حوصلة » (وهى مصطلحه الخاص الذى يقصد به « خلاصة » أو « نتيجة » الفصل !) فى هذه « الحوصلة » يتحدث المؤلف عن أن « اللسانيات » قد أفرزت « الأسلوبية » التى اعتنى بها « النقاد العرب المعاصرون » . ولو أنصف لكان أدق تعبيرا فقال : « بعض النقاد العرب المعاصرين » وهو يقصد بالطبع هؤلاء الذين ينتمى هو نفسه إليهم فيما يبدو ، ويستشهد بكلامهم ، وليس من الدقة فى التعبير أن يسميهم - مع كل التقدير - « النقاد العرب المعاصرين » !

(و) وعنوان الفصل الخامس « الأثر الشكلى » ، وهو يبدأ بعرض تاريخى مبتسر ،

يذكر فيه « حلقة موسكو » اللسانية ، وحلقة « براغ اللسانية » ، وهذا كلام معاد بالطبع ، ثم يقتبس بعض جداول خلدون الشمعة وأسهمه الإشارية ، ويعود إلى نقاط نظرية يعلن بعدها أن النقد العربي الحديث اعتمد في نقطة « الشكل » على مقالين « لتودوروف ورولان بارط » (ولا يسع القارىء إلا أن يقول متعجباً : ما أشد فقر منهج يعتمد في تطبيقاته على عكازين اثنين (أقصد مقالين اثنين !) . والنماذج التطبيقية التي يدرسها هذا الفصل هي : البنية القصصية في رسالة الغفران » لحسين الواد ؛ و « التركيب القصصي في كليلة ودمنة » لراضية كبير ، و « مائة ليلة وليلة » لمحمود طرشونة ، و « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحي » لمحمد رشيد ثابت ، و « تحليل سيميائي للجزء الأول من الأيام لطه حسين » لعلى العشى ، ولكل بحث من هذه الأبحاث زاوية خاصة في هذا الفصل ، تجعله يحتمل عنواناً جانبياً .

ولا يتجاوز عرض المؤلف هذه الأبحاث حد التلخيص السريع كثيراً ، ولكنه يبث خلال هذا التلخيص أفكاراً مفيدة له ولأصحاب هذه الأبحاث ، منها - على سبيل المثال - ما أشار إليه حسين الواد من قوله « إن البنيوية طريقة عمل أكثر منها موقف فكرى » (ص ١٠٤) [كذا والصحيح بالطبع موقفاً فكرياً] . وهذا ما جعله يرى أن الحديث النظرى عنها عديم الجدوى ؛ فمثل هذا الكلام يصح أن يقدم لبعض نقادنا الذين يملأون الدنيا كلاماً غير مفهوم عن « البنيوية » ، ويسودون صفحات أولى بها أن تنفق في فحص أعمال أدبية على أساس المنهج البنيوى . ومنها كذلك تقريره - في معرض الدفاع عن حسين الواد ضد مارماه به صلاح فضل من السطحية - أن وجه القصور عند حسين الواد يعود إلى قصور في المنهج البنيوى ذاته (ص ١٠٩) ؛ فنواحى القصور ينبغى أن تكون دائماً نصب أعيننا ، وذلك حتى لانسرف في الانبهار ، وحتى نحدد قيمة مثل هذه المناهج لأدبنا العربي بالضبط . ونرى الاختصار المخل يجر المؤلف في هذا الفصل إلى تعميمات غامضة ، مثل جعله فكرة أن النص « وليد الظروف التاريخية » ثمرة من ثمرات احتكاك النقاد العرب بنظرية جولدمان ، وأحسب أن هذه الفكرة أقدم من ذلك بزمن طويل ، وكذلك يجبره على تلخيص بعض الأبحاث بطريقة مدرسية تماماً (انظر مثلاً حديثه عن بحث محمد رشيد ثابت عن « حديث عيسى بن هشام ») (ص ١١٩) .

وفي « حوصلة » هذا الفصل يقدم المؤلف عدة نقاط أبرزها ما يقرره من أن « الأثر الشكلي قد أخصب النقد العربي وأبعد عن الشكل مفهوم الاحتواء (أن يكون مجرد محتوى) ، فأقر بخطأ الثنائية شكل/مضمون ، وبأن الأثر كلّ لا يتجزأ » (ص ١٢٠) . ومن الظلم البيّن للنقد العربي أن يقال عنه هذا الكلام الذي يحمل اتهامه بأن وعيه بهذه الفكرة قد تأخر حتى تأثره بالمدرسية الشكلية . ونحن إذا نحينا جانباً وعى النقاد العرب القدامى بأن العمل الأدبي يصب صباً « كالسبيكة المفرغة » ، يبقى أن النقد العربي الحديث منذ أوائل الصحوة وعى هذه الحقيقة التي اتضحت في النقد « المهجرى » و « الديوانى » وعند طه حسين (واقرأ مثلاً دراسته لمعلقة لبيد) ، أما فيما بين هذه الحقبة ووضوح أثر الشكليين فقد استقرت هذه المقولة بشكل نهائي ، ولم يعد عليها كبير خلاف .

(ز) الفصل السادس : يبحث « الأثر الدلالي » ؛ وهو يبدأ بكلام لا يخلو من غموض عن الوظيفة الدلالية في العمل الأدبي ، التي تتم طبقاً لما يقوله المؤلف أفقياً على مستوى علائقي سياقي ، وعمودياً على مستوى مرجعي ؛ وهو ما حوصله أوغدن (Ogden) - يقصد أوجدن ! وريشار (Richards) - يقصد رتشاردز ! - في هذا المثلث (ثم يرسم المثلث - ص ١٢٤) . وفي الجانب التطبيقي يتناول بحث « أوديت بيتى » عن مستوى الدلالة التي استخدمها طه حسين في كتابه « الأيام » ، فيشرح شبكة الحقول الدلالية في المفردات ، وفي الصفات ، وفي الأفعال ، وفي ظاهرة التكرار ، كما يتناول بحث خالدة سعيد عن قصيدة بدر شاكر السياب المشار إليها سلفاً ، فيتتبع السلاسل ، ويرسم الجداول التي أحكمتها الباحثة ، دون أن يكشف لنا عن الشيء الأهم ، وهو كيف أسهمت هذه الإحصائيات ، والخطوط ، والسلاسل ، والجداول في تنوير القصيدة ، وساعدت القارىء على استكناه عالمها . وهو يتركنا بانطباع متكرر ، أن قصارى ما يستطيع مثل هذا المنهج الألسنى أن يصل إليه هو أن يمسح ظاهر القصيدة فيبوب « حركاتها » ، ويفهرس دوائرها ، وكأنها « سمفونية نامية » . يقول - نقلاً عن الباحثة فيما يبدو :

« يمكن إذن تلخيص مسار القصيدة كما يلى :

- حركة ١ متشابكة مع حركة ٢ تتفرعان إلى :

١ - دائرة أسطورية .
٢ - دائرة الطفولة الفردية .
٣ - دائرة الطفولة الجماعية .
٤ - دائرة الحلم المصحح للواقع .

- حركة ٣ هي حركة الولادة
- حركة ٤ هي حركة الالتقاء المتجدد بالدائرة الكونية (ص ١٢٩) .

كذلك يتناول هذا الفصل - مرة ثالثة أو رابعة لا أدرى ! - دراسة كمال أبو ديب لقصيدة أدونيس ، مبرزاً من جديد مسألة الحركات والتحولات والمستويات .

كما يتناول بحث محمود طرشونة « الأدب المريد في مؤلفات المسعدى » . وإذ يصل إلى جداول محمود العكشى في تلقى قصائد سعيد عقل ونزار قباني وبدر شاكر السياب ، تصبح المسألة مبهمة تماماً (راجع الرسوم البيانية المرهقة التي ينقلها المؤلف عن محمود العكشى في ص ١٥٣) . ومع ذلك يجد المؤلف لديه ما يقوله عن هذا الجدول الغريب (الطريف بتعبيره !) :

« فهذا الجدول الطريف وإن لم يستغله الباحث ، يشير بوضوح إلى أن درجة الاستجابة للخطاب الأدبي هي رهينة القارىء (لم أستطع فهم كلمة « رهينة » هنا بالضبط !) وبغيته من الخطاب . ولعلنا نستنتج من هذا أن مهمة النقدليست الكشف عن « قصد الكاتب » ، وعن دلالة وحيدة وقارّة ، وإنما مهمته تكمن في الكشف عن إمكانية تعدد الدلالة في النص الواحد (وهذا كلام جيد ، ولكننى لا أدرى كيف يمكن استخلاصه من الجدول المشار إليه !) . وهو

إقرار بلامحدودية الأثر ، وقابليته للانفتاح الدلالى ، وإقرار أيضاً « بالتأويل » ؛ إذ إن الكشف عن تعدد الدلالة رهين ظروف الناقد الذى يدخل النص فى نظامه ، دون التعسف عليه وتجاوزه المؤدى إلى الانزلاق فى النقد الانطباعى ، الذى لا يستند إلى أى أساس موضوعى ، ولا يستخدم الأدوات المنهجية فى الإقناع (ص ١٣٦) . وهذا كلام حسن ، وفائدته كبيرة للنقد العربى الحديث ، ولكن نقطة الضعف الوحيدة فيه هى تقديمه على أنه ثمرة من ثمرات « اللسانيات » ، وأثرها . لقد قال « النقد الجديد » بمثل هذا الكلام منذ عقود عدة من هذا القرن ، وأجرى تحليلات مضنية على نصوص أدبية بعينها ، ليمتحن فعاليته ، ونجح إلى حد كبير فى التغلغل إلى جوانب النص الأدبى (لا « قصد الكاتب » !) ، وأثر على النقد العربى تأثيراً ملموساً . وكان من الواجب أن يرى ذلك واضحاً فى بحث توفيق الزيدى ، الذى أقدمه - معتزاً - إلى القراء .

(ح) أما الفصل السابع والأخير فيحمل عنوان « الأثر العلائقى » ؛ وهو يستهل - شأنه فى ذلك شأن غيره من فصول الكتاب - بالإشارة إلى الباحثين « الأجانب » دى سوسير ، وتينيانوف ، وبارط (بالطاء كما يكتبها المؤلف) ، وتودوروف ، وآرائهم فى « العلاقات » هذه المرة ، ثم يركز على المظهر العلائقى عند تودوروف وبارط بصفة خاصة ، لأنهما - على حد تعبيره - « اللذان حظيا باهتمام كبير عند النقاد العرب» (ص ١٤١) . ومن جديد يعود المؤلف - عند هذه النقطة - إلى كمال أبو ديب وخالدة سعيد ؛ ومن خلال عمل الأخيرة يقدم نقاطاً فى معنى « الشبكة العلائقية داخلياً » ، أو بعبارة أخرى « وحدة القصيدة » ، ولا يترك الموضوع قبل أن يسجل بعض الاعتراضات على المنهج البنيوى ، مشيراً إلى « المعركة الكلامية » التى دارت فى بداية الستينيات بين جان بول سارتر وليفى شتراوس (ص ١٤٣) . على أن هذا يسلمه إلى نقاط جديدة كعلاقة « الباث بالنص » ، وعلاقة « الباث بالمتلقى » ، وعلاقة الخطاب الأدبى بالمجتمع والتاريخ . وفى النقطة الأخيرة يتناول حقائق تاريخية نظرية معادة ، من ماركس وإنجلز وجولدمان . وإذ يصل إلى جولدمان يوجه انتقاداً واضحاً إلى معسكره من طائفة النقاد العرب البنيويين ، وهو انتقاد من المفيد وضعه أمام القارىء ، يقول المؤلف :

« ولقد حرف عدة نقاد عرب هذا المنهج الجولدمانى فطغى على اعمالهم الجدل الأيديولوجى والتركيز على المضامين ، واتخذوا « نقل الكاتب للواقع » مقياساً لنجاح الأثر ؛ وهو ما يفضحه خلدون الشمعة بقوله :

« ان اقتراب الناقد من مناهج علم الاجتماع مثلاً (سعياً منه) لتحقيق ما يدعوه بالمنهج العلمى - هذا الاقتراب الذى قد يصل إلى حد التطابق فى الحالات التى تزداد الحماسة فيها لتحويل النقد الأدبى إلى علم منهجى ، قد يجعلنا نفضل أن نسمع شهادة عالم الاجتماع وليس الناقد ، مادام هو الذى يضع يده على مفاتيح القانون » (ص ١٤٦) .

وفى نهاية الفصل يلخص آراء الناس (أو كما يجب أن يقول هو « يحوصلها ») فى كلام يبدو أنه مستريح إليه باعتباره رأيه الخاص ، وهو كلام ليس جديداً ، كما أنه ليس واضحاً بالدرجة الكافية ؛ يقول :

"كل هذه الآراء تشير بوضوح إلى أن النص ، وإن كان له عالمه الخاص ، فإن بنية هذا العالم مشروطة بالعالم الخارجي" (وهنا يبدأ الاضطراب والغموض ؛ إذ كيف يمكن أن نسلم بأن للنص عالمه الخاص ثم نشترط عليه الشروط ؟ !) "فالكاتب ليس وحده المؤلف ، بل يشترك معه فى آن واحد المجتمع والتاريخ" (وبما أنه لا يقال لنا كيف ، فإننا نجد أنفسنا - مرة أخرى - محاطين بالغموض) . "وبذلك يكون النص هو العلاقة ذاتها" (ولا أدرى هل نكون قد عدنا بذلك إلى « الجدلية » . التى ينفر منها المؤلف أو لم نعد !) - ص ١٤٩ .

(ط) وتجىء فى النهاية « الخاتمة العامة » فتلخص الأمور تلخيصاً ، معتمدة على حصر مادة الكتاب بإيجاز ، وتعلن فى « زهو موارب » ، « أن المساهمة النقدية اللسانية ونوعيتها تختلفات من بلد عربى إلى آخر ، وأن تونس تستقطب أهم هذه المساهمات نظرياً وتطبيقياً ؛ فقد انتقل النموذج اللسانى إلى تونس منذ بداية السبعينات ، ومع دراسات حسين الواد ومحمد بن صالح بن عمر وعبد السلام المسدى ، الذين طوروا مناهجهم ، وسلكوا طريق التخصص ، على حين أن المغرب مثلاً لم يهتم بالنقد اللسانى إلا فى أواخر السبعينات مع مجلة « الثقافة الجديدة » ؛ أما فى المشرق فإن مجلة « مواقف » قد لعبت دوراً مهماً فى بلورة النموذج اللسانى ؛ إذ اهتمت فى أعدادها الأولى بعرض النصوص النقدية الغربية وترجمتها ، ثم اتجهت نحو التطبيق خاصة مع كمال أبو ديب وخالدة سعيد » (ص : ١٥٤) .

(ى) ومن أهم ما صنعه المؤلف أنه ألحق بالكتاب قائمتين « بالمصطلحات » ؛ سمى إحداهما « المصطلحات المستقرة » ، وسمى الثانية « المصطلحات المتأرجحة » . وبنظرة إلى هاتين يمكن القول بأن تسمية هذه الكلمات بالمصطلحات فيه « تجاوز كبير » ؛ وأن الأحرى أن تسمى ترجمة لمصطلحات أجنبية فى كلمات أو عبارات عربية استخدم فيها الحس الشخصى ، ولم تكتسب أى قدر من الاستقرار والتداول والاتفاق يجعل منها مصطلحات . ولست أريد أن أقع فى المأزق ذاته ، فأقدم ترجمتى الخاصة لبعض هذه المصطلحات ، ولكننى أريد فحسب أن أضع أمام القارىء بعض الأمثلة من القائمتين . والمشكلة الحادة تتجلى فيما أسماه « المصطلحات المستقرة » ، دون أن يقول لنا كيف (وأين) استقرت ؛ فمن الذى يطمئن مثلاً من واقع تجربته وقراءاته إلى أن الكلمات العربية التالية مصطلحات مستقرة فى نظير المصطلح الأجنبى المقابل لها :

«تداول»	(فى مقابل)	Alternance
«زمنية»	(فى مقابل)	Diachronie
«عبارة»	(فى مقابل)	Parole
«مقطوعة»	(فى مقابل)	Sequence

إن هذه الكلمات العربية ليس لها معنى اصطلاحى على الإطلاق لمن لا يعرف أصلها الأجنبى ؛ وإذا نحى عنها أصلها الأجنبى فقدت كل ظل أدبى أو نقدى ؛ والدليل على أن المؤلف نفسه يدرك هذا أنه يرفدها دائماً بأصلها ، فأين معنى كونها مصطلحاً إذن ؟ إن المصطلح المستقر هو ذلك الذى يقف معتمداً على نفسه ، وعلى رصيده فى أذهان المشتغلين

به ونفوسهم ، دون حاجة على الإطلاق إلى تذكير الناس بالأصل المأخوذ عنه .

يقول أحمد زكى (صاحب العربى) فى مقالة لـه بعنوان « لغتنـا العربيـة » (ضمن كتاب بعنوان « الحرية » وهو العدد الأول من كتاب « العربى ») :

واللفظ العربى معذور ! لأنـه لم يتعود أن يدخل هـذه الحقول . وهـو إن دخلها فهـو دخول لغير إقامة . إنه لفظ يفهم ماظل إلى جانبه نظيره الأعجم ، ولكنه إذا انفصل عنه انفصل كذلك عن معناه فى هذا الحقل . إنه معنى ظل له ما ظل فى هذا الحقل . إنه لباس لبسـه ساعـة ثم خلعـه . وطـاف اللفظ بالأسماع بعد ذلك فلم يفهموا منه إلاّ معناه القديم السائد فى اللغة (ص ١٠٢) .

أمـا المصـطلحـات (أو الكـلمـات والعبارات) التى سماهـا توفيق الـزيدى فى قائمته الثانية « المصطلحات المتأرجحة » ، فهى أبعـد مـا تكـون عن أن تلبى رغبـة ، أو تكون علامة على « ترسيخ » لغـة علمية اصطلاحية منضبطة ودالة فى هذا الفرع الذى يشغلنا . وهى لا تعدو أن تكون اجتهادات شخصية فى الترجمة ، ضرب الخَلَفُ صفحاً فيها عما ارتآه السلف ؛ وفى هذا الاختلاف ذاته أكبر دليل على أن معنى المصطلح بعيد عن أذهان المشتغلين بنقل المفاهيم النقديـة للغة العـربيـة . ويكفى أن نعلم أن مصـطلح Connotation تـرجـم (فى هـذه القـائمة) دارس إلى « إشـارة » ، وثـان إلى « معنى إيحـائى » ، وثـالث إلى « معنى مصاحب » ، ورابع إلى « دلالة حافة » ، وأن مـصـطلح Poetique كـتـب مـرة « بويتيك » ومرة « بويطيقا » وترجم مرة إلى « علم الأدب » ومرة إلى « إنشائية » ، ومرة إلى « شعرية/إنشائية » . . . الخ .

ومرة أخرى نعود إلى أحمد زكى ؛ يقول :

« إن لفظك الذى تختار صح أو خـطأ ، لا قيمة له ؛ لأنه لم يكن عليه إجماع فقد قوة الاصطلاح فقد كل شىء . إنك تستطيع أن تـترجم Frequency بالتـردد ، وآخر يترجمه بالتذبـذب ، وآخر بـالتعدد ؛ ولسنـا نقضى بـأى من هـذه وطـرا . إن اللفظ الإفرنجى لفظ واحد ، يقال واحداً ، فتفهم منـه الأذن الإفـرنجيـة معنى واحـداً . إنـه اصطلاح » (ص ١٠٥) .

وهكذا يتبين أن الألفاظ التى رددها المؤلف عن غيره ، والتى لا تعدو أن تكون اجتهاداً شخصياً ، لا علاقة له بـالمصطلح - وذلـك مـثـل « الـفـلبـرة » و « الأسـلبـة » ، و « الاعنـاء » ، و « التحفيـز » - تضـيف صعوبة جديدة إلى مجال هو صعب بالفعل ، وتحول دون أن يحقق المنهج الجـديد ، الأثر الواسع العميق الذى يطلبه له أنصاره . لقد صـح أن المؤلف على وعى كـامل بـذلك ، ولكنه لم يبذل جهداً فى الطريق الذى يصحح الـوضع ، ويسـاعد عـلى بناء مصـطلحـات حقيقية « مستقرة » ؛ يقول (ص ٣٤) :

"يتبين لنا أن أكبـر صعوبـة يواجههـا نشر النمـوذج اللسانى فى النقـد العربى يعـود إلى المصـطلح . فغمـوض المصـطلح يؤدى إلى غمـوض فى المنهـج ؛ ومن ثم فـإن أزمـة المصـطلح تفرز أزمـة المنهج . ولا شـك أن الحلول تكمن فى :

- توضيح المصطلحات والتعريف بها .
- توحيد المصطلحات .

وهذا لن يتم بدون إحكام فى التنظير ."

والـدليل عـلى أن المؤلف لم يبذل الجهـد المطلوب فى جبر الصدع فى النقطتين السالفتين اللتين حددهما هو بنفسه ، باعتبارهما حجـر عثـرة فى طريق نضـج المصـطلح ، ومن ثم حجـر عثـرة فى طـريق فعـاليـة المنهـج « اللسـانى » ، أنه لم يـركز فى النقـطة الأولى تـركيزاً يـذكر عـلى « توضيـح المصطلحـات والتعريف بها » ، ولا تبنى - فى النقطة الثانية - المصـطلحات التى استخـدمت من قبل ، ولا فندها بالدليل حين خالفها ؛ وهـذا كله يعنى أنه لم يخط بالمصطلح - فى كتابه - خطوة واضحة أو غير واضحة ، نحو التوحيد .

إن الكتاب يعج بمفردات بعضها منقول ، مثل « أيقونات » ، و « كود » ، و « بويتيك » و « سيمائى » (أو سيميولوجى) ، وبعضها متـرجم مثل « الصـوائم » (أو الصـوتمية) و « الهيمنـة » و « الماورائيـة » و « انـزيـاح » و « تحفيـز » ، وأشياء أخرى كثيرة ، فهـل ينوى أصحاب المنهج الجديد - الذى سيفتح إن شاء الله نافذة نشم منها ريح الشمال من جديد فى مجال النقد الحـديث - أن يحاوروا أنفسهم ؟ وكم عدد القراء العادين ، بل كم عـدد القراء المهتمـين ، بل كم عـدد القراء المتخصصين ، الذين يستطيعون أن يتـابعوا لغـة هؤلاء البـاحثين الجدد ؟ لقـد ارتفعت الشكوى مرات من غموض اللغة ، وغموض الفكرة ، وعبر أكثر من كاتب عن أننا نحس أن وراء هذه الدعوات الجديـدة علماً غزيـراً تنقصه السلاسـة ، وكانت الإجـابة أحيـاناً متعاطفة ، ولكنه تعاطف «الرثاء» الذى ينظر فيه « الجديـد المتعالم » نـظرة الإشفاق ، ثم يمضى فى الطريق ذاته لا يلوى على شىء ؛ وأحياناً كانت الإجابة تكراراً للقـول القديم « ولماذا لا تفهم ما يقال ؟ » .

(ك) لقد قرأت الكتـاب قراءة مجهـدة ، وأحسست أنـه كتاب جـاد لأنـه أجهـدنى ، وتمتعت بـرؤ ية أحـد أفـراد الفيلق النقـدى الجديد وهو يحفر طريقاً فى الصخـر ، وقلت لنفسى : ما أصعب أن تكتب عملاً جيداً ، ومـا أصعب أن تقرأ عمـلاً جيـداً . وقـد استراحت نفسى إلى حماسة توفيق الزيدى ، وانحيـازه الشجاع إلى جـانب مـا يعتقـد ، ووصل إلىّ علمه واسعاً ، وذهنه يقظاً ، وإن بقيَتْ مسألة « الغموض » مضيّعةً علىّ النفاذ الكامل إلى بعض أفكاره التى (أظن ظناً) أنها جيدة . ولا أدرى إذا سألته فى النهاية - على سبيـل التحيـة والتقـديـر - لمـاذا لا تعـطى القـارىء الفـرصـة الكـاملة لكى يفهـم مـا تقول ؟ هـل يعيـد عـلى القـول : ولمـاذا لا يعطى القارىء نفسه الفرصة الكاملة لكى يفهم ما يقال ؟

إرادة المعرفة *

ميشيل فوكو

عرض: محمد حافظ دياب

شاقة وشائقة ، مهمة الكتابة عن ميشيل فوكو أو قراءته . شاقة ، لأنها - بمعنى ما - تسير ضد الفهم السائد والإبستمولوجيا الشائعة ؛ وشائقة ، لأن الشواهد التى يحتج بها كثيرة وحاضرة .

إبتداء ، من يكون الرجل ؟

أهو فيلسوف ؟ ربما ؛ فهكذا قالت أستاذة الفلسفة آنجيل ماريتى A. Marietti « إن فوكو قد جدد الفلسفة المعاصرة » . أهو مؤرخ ؟ يجوز ؛ فقد صنف يوماً بهذه الصفة ، بوصفه امتداداً لمحاولات لوسيان فيفر L. Febvre فى التحليل الاجتماعى للتاريخ ، التى تعرف بمدرسة « الحوليات » Annals . أم أنه ليس فيلسوفاً ولا مؤرخاً ؟ هذا صحيح كذلك ؛ فبقوله : « إذا كانت الفلسفة تعنى البحث عن العلل الأولى ، فإن ما قمت به لايمكن أن يعد فلسفة . وإذا كان التاريخ يقوم على إعادة بناء فترات مطموسة ، فإن ما أحاوله ليس تاريخاً » . أهو أركيولوجى إذن ؟ ربما ؛ لكن هذه الكلمة لا تعنى - كما يبدو للوهلة الأولى - ارتباطاً بالآثار ومعرفتها ، وإن شاركتها فى أن كليهما عمل من أعمال التنقيب ، والحفر فى الدماغ ؛ دماغ الإنسان وممارساته ومعارفه . إنها تشير - ارتباطاً بفوكو وبكتاباته ، وبخاصة مؤلفه الشهير : « أركيولوجيا المعرفة» L' Archeologie du savoir الذى أصدره عام ١٩٦٩ - إلى محاولات إعادة النظر فى وضع المعرفة ، واستيضاح هشاشة تحديداتها القطعية ، ومنهجياتها الجاهزة . إنها تشير إلى نمط معرفى جديد Nouvelle figure épistemologique لتحليل الخطاب Le discours سواء كان صيغة أدبية أو قضية علمية أو عبارة يومية أو هذيانا ذهانيا ، من خلال السياق المعرفى والاجتماعى والحضارى الذى يظهر فيه ، ليس بقصد اكتشاف رمزية اللغة ومجازية المعنى فيه وحسب ، ولكن بهدف تمييزه عن مثيله الذى لا يتزامن معه ، ثم إيجاد علاقته الخاصة مع الممارسات غير الخطابية Les pratiques non-discursives التى تتعالق معه وتتحاور عبره ، بغية معرفة مجموعة الشروط التى أتاحت له هذا التواجد ، ومن ثم منعت خطاباً آخر مكانه .

ترى هل تعد محاولاته هذه كشفاً عن صور جديدة للعقل ، تحل محل مفهوم العقل الكلاسيكى الذى أسسه ديكارت R. Descartes عن طريق البحث عن نسق خفى وراء المفاهيم والتصورات ، وتبياناً لنسبية العقل واختلاف حدوده باختلاف المجتمعات والعصور ؟ إنه سؤال دائم ، تبحث الكتابة عند فوكو داخله عن نفسها ، وتبحث الكتابة عنده عن الجواب .

ولد فوكو عام ١٩٢٦ فى مدينة بواتييه Poitiers ، وحصل على الأستاذية فى الفلسفة Agregation ، ثم عمل بالتدريس فى كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بمدينة كلير مونت - فيران Cler-mont — Ferrand ، وانتدب للعمل بالجامعة التونسية عام

* Foucault , M . La Volanté de Savoir , Gallima.d , Paris , 1977

١٩٦٦ ، فجامعة فانسان Vincennes بباريس ، قبل أن يحصل على كرسى الأستاذية بالمعهد الفرنسى العتيد « الكوليج دوفرانس» Le college de France عام ١٩٧٠ ، فيجلس على كرسى بيرجسون Bergson ويخلف أستاذه جان إيبوليت J. Hippolyte ، متخصصاً فى « تاريخ أنساق الفكر » Histoire des systemes de pensée . يومها قال مثقفو باريس إن فوكو بعمله فى هذا المعهد•قد أقام حواراً صعباً ؛ بمعنى أن قبوله التعيين فيه يدل على أن الفكر الفرنسى الأكثر جسارة ونزقاً وطليعية قد دخل طواعية قفص المؤسسة ، حتى لو كانت هذه المؤسسة فى حرية الكوليج دوفرانس ورحابتها .

ذلك أن فوكو - عبر ممارساته الفكرية ، ومشاركاته السياسية ، منذ الانتفاضة الطلابية فى مايو ١٩٦٨ - كان دائماً ضد المؤسسة . كذلك العمل الذى قام به فى إطار « مجموعة الإعلام حول السجون » ، إثر هبة السجناء فى عدد من السجون الفرنسية عامى ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، التى حلت نفسها بعد ذلك ، لتتحول إلى لجان من أجل الدفاع عنهم ، رأس فوكو إحداها .

ولكن ، لماذا العمل مع الطلاب والمساجين ؟ خصوصاً أن فوكو عاش فى أبحاثه الأولى مع المرضى والذهانيين ؟

يرى فوكو أن الحركات الاجتماعية قد دخلت - بدءا من السبعينيات - مرحلة جديدة تتسم بطابعين أساسيين : أولهما ، اللامركزية ، بمعنى عدم الخضوع لتوجيه حزبى أو أيديولوجى ؛ وثانيهما ، أنها لم تعد تقتصر على القطاعات التقليدية كالعمال أو الفلاحين ، بل انتقلت إلى مؤسسات وفئات جديدة ، كالطلاب والمساجين والمرضى والمؤسسات التكنولوجية والعلمية والطبية . ومن ثم لم تعد الشعارات المرفوعة تقتصر على تحسين أوضاع معيشية ، بل تعدتها إلى طبيعة العمل نفسه ، وإلى الطبيعة الاستبدادية للمؤسسة . فالطبيب النفسى - على سبيل المثال - لم يعد يلتزم سياسياً بالتعاطف مع الطبقات الكادحة ، بل يأتى رفضه موجهاً فى الأساس ضد الدور الذى يلعبه فى المؤسسة . ذلك أن المثقف أصبح يتكىءعلى ما يسميه فوكو « المعرفة - السلطة » Le savoir de pouvoir التى تتميز بنمط من ممارسة السلطة عبر المعرفة ، أو ما يطلق عليه « الاقتصاد السياسى للتنوع L'economie politique de la variété» .

أركيولوجيا صعبة :

وفى استطلاع قامت به مجلة « اقرأ » Lire عام ١٩٨٢ ، حول أهم أعلام الفكر الفرنسى بعد وفاة سارتر وبارت ، جاء اسم فوكو الثالث بعد « ستروس » ، و « آرون » ، وقبل « لاكان » ، و « سيمون دوبوفوار » . وبرغم هذه (الشعبية) الواضحة ، فثمة مشكلات فكرية ونظرية وأسلوبية عدة تعترض قارىء فوكو .

فمن ناحية ، يبدو لمن يتتبع مؤلفاته أنها تتأبى على التصنيف فى تيار فكرى محدد . ثمة شىء ما . . ناحية ما ، تختلف دائماً عن كل منهج يحاول الدارس أن يخصه به . إنه لا يسجن نفسه ولا يشاء - فى بناء نظرى بعينه . بل إنه يسهم -بشكل أوبآخر- فى إبقاء الالتباس حول خطه الفكرى ، وأحياناً زيادته . فهو تارة يصنف فى زمرة البنيويين ، مع « جاكوبسون » R.Jakob-son فى علم اللغة ، وستروس C. Levi—Strauss فى الأنثروبولوجيا ، لكنه من الناحية الشكلية - على الأقل - ليس كذلك . فأساليب التحليل البنيوى التى غزت مناطق معرفية كثيرة بدرجة أضحت معها موجة رائجة ، لم تنج من أسرها إلا الندرة ، من بينهم فوكو على الأخص ، حيث تتضح معالم منهجيته الخاصة فى استقراءاته ؛ وهى منهجية صرح فوكو يوماً أنه استعارها من الأنثروبولوجى الفرنسى المعاصر جورج ديموزيل G. Dimouzel .

وتارة أخرى ، يربط بعض الباحثين أعماله بأفكار العبث واللامعقول التى ازدهرت فى الخمسينيات ، مستشهدين بتضمينات له استعارها من صمويل بيكيت S. Beckett . لكن فوكو - كما أورد - كان يفعل ذلك للتدليل على محدودية كل كتابة ، وأية كتابة .

وقيل إنه يكمل البحوث النقدية لمبادىء العلوم Epistémolo-gie فى مجال الدراسات الإنسانية ، حيث أكد بنفسه مرة على القربى بينه وبين جاستون باشلار G. Bachelard . وفى مناسبة أخرى ، نراه يدعو إلى تطبيق علم الأنساب Généalogie كما أورده نيتشه Nietzsche ، على مجالات بحثه . وفى مصر ، صنفه زكريا إبراهيم سوسيولوجيا Sociologue ، بخاصة فى دراساته عن الطب والطب العقلى .

ومن الناحية النظرية ، واتساقا مع خطه (لاخطه) ، نجده لايكترث للمفاهيم من حيث كونها وحدة أساسية فى تشييدات نظرية تالية ، بل ينظر إليها بوصفها وسيلة ، مجرد وسيلة ، تكون صالحة بقدر فعالياتها فى الاستبصار بظواهرها . قد يلجأ أحياناً إلى محاولات ضبطها ، لكن الطابع النقدى لا يلبث أن يتغلب عليه وعليها ؛ إذ نجده يقول : « ماذا يضمن ألا يكون المفهوم المستخدم هو نفسه نتاجاً تاريخياً ومعرفياً خاصاً ، قد يشكل استخدامه الغفل جوازاً لإدخال الواقع غصباً فى إطار نظرى مسبق ؟ » . وهذا ما يتضح تماماً فى كتابه « تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى Histoire de la folie à l'âge classique» حيث أبرز نسبية مفهومى « العقل » و « الجنون » ، وتغير مضامينهما عبر قرون ثلاثة ، بدءا من القرن السادس عشر ، حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وأوضح بالتحليل تاريخية المفهومين واختلافهما بحسب الآماد الزمنية .

ومن الناحية الأسلوبية ، تمتاز كتابة فوكو بالجزالة والجمال ،

خصوصاً مع استخدامه الغالب للمجاز ؛ وهو ما يشكل إحدى الصعوبات الرئيسية فى ترجمة أعماله . بل لقد فكر الناقد الأدبى جان كوهين J. Kohen ذات مرة فى أن يتصدى لدراسة عدد من هذه الأعمال وتحليلها من الناحية الفنية والأسلوبية ، أى من الناحية الشعرية .

نتفق على هذه الصعوبات . . بعضها أو كلها ، لكننا لا نختلف حول النظر إلى فوكو بوصفه خصماً عنيداً للشكلية اللاتاريخية ، واللااجتماعية ، وإن وقع - على ما يرى إدوارد سعيد - ضحية الانحلال المنهجى للنظرية ، بطرق وأساليب يعدها أحدث تلامذته - مع قلة من الاستثناءات - دليلاً على كونه لم يخضع ، أو يذعن ، للتقوقع والعزلة .

السلطة والمعرفة :

ولقد يبدو هنا أنه كان لا بد من هذه المقدمة لتكون مدخلاً لعرض كتابه « إرادة المعرفة » La volonté de savoir .إنه كتاب صغير الحجم وكبير القيمة ، يعرضه صاحبه بوصفه وثيقة عامة عن مسألة السلطة Le pouvoir ، ويغالبنا إزاءه محاولة عرض أفكاره أو تلخيصها .

ويرى فوكو أن ظهور هذه المسألة على نحو حاد فى الفكر الاجتماعى والفلسفى المعاصر يعود إلى « المفارقة العجيبة » التى حدثت فى فرنسا فى مايو ١٩٦٨ ، حيث فتحت تجربة الحركات الطلابية الباب واسعاً أمام التساؤ ل عن معنى السلطة وماهيتها ؛ فقد تبين أن السلطة هى فى منتهى الصلابة والهشاشة معا . لقد كان يكفى أن يقوم هذا « الكرنفال الطلابى » بتحركاته ، وينصب متاريسه فى مواجهات عنيفة ، لتتهشم معظم الأجهزة ، فتسقط السلطة فى مدة وجيزة . لكنه كان يكفى أيضاً بضع لحظات لينتصب « ديناصور » السلطة مرة أخرى كما لو أن شيئاً لم يقع .

ويذكر فوكو أنه كان من اللازم انتظار القرن التاسع عشر لنعرف ما الاستغلال ، ولكننا ربما لا نعرف إلى الآن ما السلطة . « إننا نعرف من يستغل ، من يستفيد ، من ينتفع ، من يحكم ، لكن السلطة شىء غاية فى التميع . لقد عرفت الماركسية السلطة بألفاظ المصلحة ، حيث السلطة تمتلكها طبقة سائدة محددة بمصالحها ؛ ولكننا حين نقبل هذا التفسير نصطدم بصعوبة هى : كيف نتصور أن أناسا لامصلحة لهم (مثل بعض المثقفين) يتبعون السلطة ويعانقونها على الدوام ، دون الحصول على ذرة منها ؟ ذلك لأن المصلحة - بألفاظ الاستثمارات الاقتصادية واللاشعورية فى الوقت نفسه - ليست هى الكلمة النهائية . هناك استثمارات للرغبة تفسر أنه يمكن - عند الحاجة - أن تقف الرغبة لا ضد مصلحة المرء فحسب ؛ لأن المصلحة تتبع الرغبة دوما ؛ بل يمكن كذلك أن يرغب المرء أحياناً بصورة أعمق وأبعد غوراً من مصلحته » . ويتساءل فوكو : هل تمثل الدولة السلطة التى تعلو على سلطة أى جماعة أخرى فى المجتمع ، كما تقرر ذلك أدبيات علم السياسة ؟

إن رولان بارت R. Barthes يرى أن السلطة بمعناها الواسع « حاضرة فى كل العمليات الاجتماعية البالغة الدقة فى التبادل الاجتماعى . فهى ليست مقصورة فحسب على الدولة والطبقات والجماعات ، بل تمتد لتشمل الموضات والآراء الجارية والمشاهد والألعاب والأخبار والعلاقات العائلية والخاصة وتشمل حتى ردود الفعل التى تحاول مناهضتها».

أما فوكو فيمضى إلى مدى أبعد فى التحديد ؛ فالسلطة ـ عنده - تعتمد فى تأدية وظائفها على معطيين مترابطين هما : استمرارية المؤسسات القمعية ، من سجون ومدارس وجيوش وعيادات ومصانع ؛ وانتشار الأيديولوجيا المبررة لهذه المؤسسات ؛ « فالسجون - مثلا- تشكل معامل لإنتاج الجنوح ؛ والجنوح - بدوره - هو المادة الخام للخطب التأديبية » . وهذا هو معنى محاولته الكشف عن العلاقة بين نسق السلطة ممثلا فى مؤسساتها ، ونسق المعرفة مجسداً فى الخطاب السائد ، وذلك عن طريق اكتشاف الواقع التاريخى الاجتماعى ، بما يتضمنه من مظاهر السيطرة dominance الفعلية والأيديولوجية .

ذلك أن الخطاب السائد فى كل مجتمع يفرض ما هو مقبول وما هو مرفوض ويحدده ؛ مايمكن قبوله وما يتعين تناسيه والسكوت عنه ؛ « فكل مجتمع يفرض سلسلة من التقسيمات المقبولة التى يسهر على مراقبة مدى احترامها : الخير والشر ، الحلال والحرام ، المباح والمحظور ، المجرم والبرىء ، اليمين واليسار ، التقدمى والمحافظ ، العادى والمرضى ، الجنون والعقل . إن الخطاب السائد فى أى مجتمع هو خطاب سلطة ؛ خطاب ينظم ، ويصفى ويراقب ، ويسد الطريق على الناس فى مقولات معينة . وهذا الخطاب يحكم قبضته على البشر من المهد إلى اللحد ؛ من رياض الأطفال إلى ملجأ الشيوخ . إنه خطاب تتحد فيه السلطة بالمعرفة » .

تكنولوجيا السلطة

ويزيد فوكو المسألة وضوحاً، فينبه إلى أن السلطة لاتعنى عنده مجرد مجموعة المؤسسات والأجهزة التى تقوم بإخضاع المواطنين فى دولة معينة ، كما أنها لا تعنى مجرد نمط من القهر يأخذ شكل القاعدة عوضاً عن أن يستخدم العنف ؛ وهى كذلك لا تعرف بكونها القدرة على فرض إرادة ما تمارسها فئة على أخرى .

فالإخضاع ، والقمع ، والسيطرة ، وغيرها من المفاهيم التى تتركز حولها نظرية السلطة فى الغرب ، تعود - فى رأى فوكو - إلى الطابع التشريعى - اللغوى Jiridico-discursif لهذه النظرية ، التى تظهر فى شكل نواة ، وتعبر عن نفسها فى لغة القانون ، نتيجة للعلاقة التاريخية التى ربطت تطور السلطة بالنظريات التشريعية منذ القرون الوسطى .

أما فى المجتمعات البدائية ، فقد درس الأنثروبولوجيون الرواد وسائل السلطة فيها ، من مثل العقاب الأخلاقى ، والعقاب الطقوسى ، والعقاب الجمعى ، والنظام العشائرى الانقسامى . هذه الوسائل تقوم - لدى فوكو - على مجموعة من المبادىء ، تمثل الأسس الشائعة للنظرية التقليدية للسلطة يسجلها برؤية نقدية على النحو التالى :

(١) الامتلاك : حيث السلطة هى ماتمتلكه طبقة مسيطرة ، فإذا احتكرتها جردت الطبقات منها .

وينتقد فوكو هذا المبدأ ؛ إذ السلطة عنده ليست مجرد امتلاك لا يمكن انتزاعه أو تقاسمه أو الاحتفاظ به . إنها تمارس فعالياتها فى كل حيز من البناء الاجتماعى وكل ملمح من ملامحه . . أى أنها تمارس فى أنساق متعددة ، كالعائلة ، والعلاقات الجنسية ، والمسكن ، وعلاقات الجيرة . . الخ . تلعب دور نقاط ارتكاز لها ، أو انتقال ، أو توزيع وانتشار . فأينما نولّ وجوهنا نجد السلطة ، لكن لا بوصفها شيئاً قابلاً للامتلاك ، بل بما هى أمر عابر تتم ممارسته ، ويتكون من تفاوتات متحركة . لذا فالسلطة إما أن تمارس أو لا تمارس ؛ أى أنها دائماً شكل من الصراع الآنى المعرض لتقلبات مستمرة ؛ فهى علاقة صراع وليست علاقة امتلاك .

(٢) المركزية : حيث السلطة تتركز فى أجهزة الدولة ومؤسساتها ، وحيث السلطات الخاصة تكون - حسب هذا المبدأ - أجزاء من جهاز الدولة . أما دراسة السلطة ، فلا تختلف فى هذه الحالة عن دراسة المؤسسات السياسية .

ويرى فوكو عكس ذلك ؛ فهو يرى أن السلطة لاتنحصر فى المؤسسات ، وأنه لا يكفى القول إن أجهزة الدولة هى رهان الصراع من داخل المؤسسات أو من خارجها . إن نسق السلطة - عنده - أعمق وأوسع من أن يحصر فى هذه الأجهزة ؛ بل إن الدولة نفسها هى نتيجة عامة للصراعات الموضعية التى تشكل أساس المؤسسات والأجهزة .

(٣) التبعية : ومدارها فى النظرية الماركسية حول علاقة البناء التحتى بالبناء الفوقى ؛ حيث يعد جهاز السلطة خارجياً بالنسبة للاقتصاد ، ويلعب دور إعادة الإنتاج ، فيخضع له وهو تابع له تحليلياً . وهذا معناه أن نمط الإنتاج يلعب دور العلّة الكبرى ، فيحدد فى النهاية طبيعة البنائين السياسى والأيديولوجى ، نتيجة لحاجته إلى إعادة الإنتاج . أما أن تؤخذ بعين الاعتبار استقلالية المستويات ، أى مبدأ الاستقلالية النسبية الذى طوره « لويس ألتوسير L. Althusser » ، فلا يغير هذا فى النظرة إلى وحدة العلة ووحدة الكل .

غير أن فوكو يؤكد تلازم علاقات السلطة مع المؤسسات والعلاقات الأخرى ؛ فهى ليست خارجية بالنسبة لها ، بل جزء من عملها وأساس له . وفى المقابل ، تتطور علاقات السلطة نتيجة للتفاوت والتقسيم والاختلال الحاصل فى المؤسسات والعلاقات . أما بالنسبة للاقتصاد ، فعكس المقولة الماركسية صحيح ؛ أى أن السلطة عنصر مؤسس فى جهاز الإنتاج ، وليس الضامن لإعادة الإنتاج .

(٤) أسلوب الممارسة : فالرأى الشائع أن السلطة تمارس عملها بأحد أسلوبين : إما بالقمع بواسطة الأجهزة ؛ وإما بالتضليل عن طريق الأيديولوجيا . وينجم عن هذا تصور أن قسماً من الأجهزة يعمل بأسلوب القوة المباشرة فقط (الشرطة ، والجيش ، والمؤسسات القمعية) ، وأن القسم الآخر (التعليم ، الأحزاب . . الخ) يؤمّن غطاء أيديولوجيا للاستغلال الاقتصادى . لذا تقاس الأيديولوجيا بالعلم دائماً ؛ فإذا كان هدف السلطة هو التضليل ، نتج عن ذلك أن العلم - إذا وجد - يدخل فى تناقض أساسى مع السلطة - وهوكذلك دائماً وفى طبيعته - من جهة الطبقة التى يقع عليها الاستغلال .

ويرى فوكو أن السلطة تعمل - فى كثير من الأحيان - بأساليب أخرى غير القمع والأيديولوجيا . ومن ناحية أخرى ، لا تنتج السلطة أيديولوجيا ، بل معرفة إيجابية توظفها فى عملها ، وتقيم على أساسها استراتيجيات وحسابات للتحرك الموضعى . أما عمليات التضليل فتبقى ثانوية بالنسبة للإنتاج المعرفى الكبير ، الذى لولاه لفقدت علاقات السلطة أرضية العمل .

(٥) الشرعية : حيث يرتبط مبدأ سلطة الدولة بشرعية تتلبسها ، فتكرس سيطرة فريق على آخر . وتبدو الشرعية كأنها نتيجة صراع انتهى لصالح طرف ، ومهد لسلم اجتماعى ثابت فى ظل القانون .

أما فوكو ، فكما أنه يرفض الاقتصار على الخطاب القانونى والجهازين السياسى والقمعى فى بحثه عن السلطة ، ولا يرى أيضا أن التناقض بين عمل قانونى وآخر غير قانونى هو نقطة ارتكاز السلطة . فالقانون ليس إلا نتيجة لترتيب مختلف اللاشرعيات كلها ، الفوقية والتحتية ؛ لأنه من الممكن أن يجتمع نمطا اللاشرعية فى تحرك واحد . أما جهاز الدولة فلا يقوم إلا بإعادة توزيع اللاشرعيات ، وبوضعها فى شكل القانون وبإرادتها .

وينجم عن هذا الموقف عدد من النتائج :

ا - التخلى عن فكرة القانون بما هو صورة نموذجية للسلطة ؛ لأن القانون يحرم أو يبيح ، كأن يتم وصف السلطة على أساس علاقاتها بالحرية أو الحريات . فالسلطة تمنع أو تمنح ، ويقاس الفرق بين مجتمع وآخر ، وبين سلطة وأخرى ، بحجم الحريات الممنوحة . أما فوكو ، فبتأكيده عمل السلطة عبر اللا شرعيات ، يبعد التناقض (محرم/مباح) .

ب – إبطال فكرة التناقض ؛ لأن السلطة ليست فى يد طبقة واحدة دون الأخرى ؛ ولأن ممارسة السلطة ليست بفرض قانون من قبل طبقة على أخرى ، فتبيح كل الأفعال من جهة ، وتحرم كل الأفعال من جهة أخرى .

وعبر هذه المحددات والانتقادات ، يخلص فوكو إلى تعريف للسلطة بأنها : « علاقات القوى المتعددة ، التى تحتل البناء الاجتماعى بكامله ، والتى تؤلف محاور صراع ومقاومة لامحدودة ، بشكل كل محور منها مرتكزاً لعلاقة سلطوية ، تتضمن مقاومة موضوعية ذات طابع خاص (عنيفة ، منظمة ، عفوية ، جذرية ، مساومة .. الخ) . ومن جهة أخرى ، لايمكن القول إن ثمة فئة معينة خارج السلطة ؛ لأنه « لا داخل » و « لا خارج » فى مثل هذا الوضع العلاقى ، وكذلك ليس هناك حسم نهائى ، بل حالة حرب عامة ، وصراعات موضعية ، مع انتصارات وتقلبات ليست نهائية » .

ويرى فوكو أن الملوك فى الماضى كانوا ينفردون بالسلطة عن طريق قتل مناويئهم ؛ ومن هنا كان الجسد دائما هدفا لعلاقات السلطة . أما فى عصرنا ، فإن المجتمع لا يقتل ، بل يحرص على الحياة ، فتكثر مؤسساته من مستشفيات وأديرة وثكنات عسكرية ومصانع ومدارس ، بالإضافة إلى المؤسسات التقليدية ، كالمحاكم والسجون . ومن ثم فإنه يمارس سلطة غير مرئية ، يضطر الإنسان إلى الخضوع لها فى كل تحركاته ، حتى يكاد يفقد ذاته ويموت ، عن طريق إخضاع الجسد لتكنولوجيا تأديبية ، وجعله مصدراً لفائض سلطة ، بواسطة مزيد من المؤسسات التى : « تعنى بجسد الإنسان ، ولا تستهدف زيادة قدراته ، أو زيادة خضوعه ، بل خلق علاقة تجعل من عملية زيادة الطاعة عملية مفيدة » .

هذه المؤسسات تقوم على آلية Machinisme مبرمجة سلفا ، تتبدى فى : توزيع الأفراد فى حيِّز معين ، عن طريق إغلاق المكان ، ووضع كل فرد فى مساحة معينة ، وترتيبه على أساس وظيفى ، وتعيين أمكنة تناسب المرتبة statut ، ثم مراقبة (العمل) ، وتقسيم الجسد وإخضاع كل جزء منه لممارسة ما ، والتحكم فى تنظيم الوقت والأعمال بحيث ينتج عنها تراكم أو ازدياد أو تقدم ، وإخضاعه لعلاقات القوى بحيث تؤدى نتيجة أكبر من الطاعة وأقل من الإذعان .

تلك هى مجمل الأفكار التى قدمها فوكو فى كتابه « إرادة المعرفة » ، ما نظن أن هناك حاجة للتنبيه على صعوبة عرضها وتلخيصها ، وإن بقى لنا عليها ملاحظات :

(١) يرى إدوارد سعيد أن نظرية فوكو فى السلطة هى مفهوم اسبينوزى (نسبة إلى الفيلسوف باروخ اسبينوزا) ، وأن هذا المفهوم لم يستحوذ على فوكو نفسه فحسب ، بل استحوذ كذلك على كثير من قرائه ، ممن يرغبون فى مجاوزة تفاؤل اليسار ، وتشاؤم اليمين ، لكى يتسنى لهم تبرير الطمأنينة السياسية بشىء من التعقلية المتخلفة . وفى الوقت نفسه يرغب هؤلاء فى الظهور بمظهر الواقعيين ، الذين لهم صلات بعالم السلطة والواقع ، كما يرغبون فى الظهور بمظهر تاريخى ومعادٍ للشكلية فى تحيزهم ؛ وهو ما يمكن أن يوقع هذه النظرية فى فخ رسم دائرة تسجن نفسها داخلها .

(٢) يسترعى نظرنا كذلك تأثر الرؤية النظرية عند فوكو بتلك الدعوة التى حملها الاتجاه الفينومينولوجى على يد مؤسسها الأول ماينونج A.Meinong ، وتبلورت بعده فى صورة « فلسفة ظواهر » عند هوسرل E. Husserl ، والتى لم يستطع هذا الأخير أن يصل بها إلى نتائجها النهائية .

ذلك أن المنهج الظاهراتى ، الذى جاء به هوسرل ، يتضمن مبدأ تعليق الأحكام ، الذى يعنى تطهير الوعى من تاريخية جميع المفاهيم التى يحملها التراث ، والامتناع عن استخدام أو إطلاق أى تعريف أو حكم على أى موضوع ، وتوجيه الوعى عن طريق الإحالة l' intentionalité إلى الشىء كما هو ؛ حيث إن « كل وعى هو وعى بموضوع » ؛ وهو ما يوحى بإبطال الجدل الكلاسيكى حول أسبقية الواقع على العقل ، أو العكس ، فى نظرية المعرفة المتوارثة منذ اليونان .

(٣) وثمة نقد مهم وجهه اللغوى الأمريكى تشومسكى N. Chomsky إلى نظرية فوكو فى السلطة ، حين حدد الأول (تشومسكى) فى محاورة مع الآخر مهمتين لا يجوز إغفالها :

أولاً ، أن نتخيل مجتمعنا فى المستقبل يمثل لمقتضيات الطبيعة البشرية فى حاجته إلى العدالة ، والتطور الذاتى ، والعمل الإبداعى ، وأن نفهم هذه المقتضيات على نحو أفضل .

والثانية ، هى أن نحلل طبيعة السلطة والاضطهاد فى مجتمعاتنا المعاصرة .

لقد وافق فوكو على المهمة الثانية ، دون أن يقبل الأولى . فهو يرى أن أى مجتمع فى المستقبل ، يمكننا تخيله الآن ، «لا يعدو كونه من منجزات حضارتنا ، ونظامنا الطبقى ، وأن تخيل مجتمع فى المستقبل ، تحكمه مبادىء العدالة ، هو رهين حدود يفرضها الوعى الزائف . ليس هذا فحسب ، بل إن ذلك المجتمع المتخيل هو مشروع طوباوى» .

إن من وجهة نظره فى « إرادة المعرفة » ، أن أى رد فعلى أو خطابى ضد السلطة ، لا يمكن أن يكون بديلا لها ، بل امتدادا لها واعتمادا عليها ؛ وتلك نظرة ميتافيزيقية تمثل شكلا من أشكال التمادى فى الإجمال النظرى .

(٤) وقد يبدو تقديم فوكو المجتمع كما لو كان مجموعة من السلطات المتناغمة ، تستخدم المعرفة فى الأساس أداة لإحكام السيطرة ، أمرا جديدا . لكن ابن خلدون تناولها قبله فى مقولته عن حاجة السلطة إلى حاجب : « فإذا رسخ عزّه (صاحب

الدولة) ، وصار إلى الانفراد بالمجد ، واحتاج إلى الانفراد بنفسه عن الناس ، للحديث مع أوليائه فى خواص شئونه ، لما يكثر حينئذ بحاشيته ، فيطلب الانفراد عن العامة ما استطاع ، ويتخذ الإذن ببابه على من لا يأمنه من أوليائه وأهل دولته ، ويتخذ حاجبا له عن الناس يقيمه ببابه لهذه الوظيفة » .

نورد هذا النص لكى نؤكد أن فوكو لم يتقدم عليه كثيرا ، بدليل أنه لم يورْد جوابا شافيا حول أصل السلطة : أين تتمركز . . من يوجهها . . لصالح من ؟

(٥) وثمة تصور شائع يكمن فى أن ماركس قد افتتح عصر ميكانيزم استغلال الإنسان للإنسان ، وتكوُّن فائض القيمة ؛ لكن الماركسية لا تعلمنا الكثير عن سيطرة الإنسان وتسلطه على الآخر ، وبخاصة فى المجتمعات الحديثة ؛ وهو ما يظهر بوضوح فى تحاشى فوكو للمقولات الماركسية عبر دراسته لمسألة السلطة ، وحصره - بدلا من ذلك - إدراكه للممارسة فى اعتبار مدقق لإشكاليات النصوص دون سواها ، على الرغم من أن الكاتبة الفرنسية دومينيك لوكور Dominique Le Court تؤكد أن إحدى الإيجابيات الأساسية فى تحليلات فوكو تتمثل فى اقترابه من المادية التاريخية .

فمن ناحية ، لا يتحدث فوكو عن سلطة أساسية ، بل عن سلطات مجتمعة ؛ ومن ثم لا يركز - كما ترى الماركسية - على سلطة الدولة باعتبارها جماعا لسلطة طبقية ، بل يرى أن السلطة تتكاثر ، فهى سلطات خاصة متعددة .

ومن ناحية أخرى ، فإنه إذا كان فوكو قد حاول فهم الميكانيزم الداخلى للسلطة ، متسائلا عن السبب الذى يجعل الناس يعيشون بطواعية وتلقائية - وبنوع من العبودية الأبيقورية - السلطة الممارسة عليهم ، فإنه قدم الأمر على نحو من التفسير السيكولوجى القائم على تحليل الرغبة ، كما أنه أغفل مسألة استقطاب السلطة ، وربطها بالصراع الاجتماعى ، وعلاقة السلطة السياسية والأيديولوجيا بالسيادة الطبقية .

قد نتفق مع فوكو فى تحاشيه أن يكون مجرد تابع ساذج من أتباع ماركس ، لكنا نتفق كذلك مع سارتر J. P. Sartre فى القول بأن : « التجرؤ على تجاوز الفكر الماركسى هو - على أسوأ الفروض - عودة إلى ما قبل الماركسية ، وعلى أحسنها ، اكتشاف لتفكير متضمن أصلا فى الفلسفة التى كان يُظن تجاوزها » .

(٦) كذلك فمن الواضح أن منهجية فوكو تعتمد إحلال لغة الأنساق محل اللغة الجدلية ؛ وهو ما أدى بها إلى رفض (الحلقة المفرغة) بين المفاهيم والأشياء ، بين الأيديولوجيا والنظم الاجتماعية والتاريخ . لقد تعاملت مع منطق العلاقات ، من مثل علاقة التجاور والتفاصل ، والتراتب الهرمى ، والتواجد هنا وهناك . . أى علاقة الشبكة .

على أن استخدامه لمفهوم العلاقة أو الشبكة ، ليس هو المفهوم السائد فى تراثه عند « كانت » أو « هيجل » أو « ماركس » ، بل هو نوع من المفهوم المضاد ؛ لأنه ليس المفهوم السابق أو المتضمن أو اللاحق للشىء . فهو لا يتفق مع أية خاصية من خصائص الصورة أو المعنى ، ولا حتى مع مفهوم « الدلالة » الذى يشيع فى علم اللغة الحديث ، المعروف باسم مبحث العلامة La semiologie إنه مجرد إشارة لفظية لا تعنى شيئا منفصلا فى ذاته عن النسق أو الشبكة التى تربط مجموعة أشياء متراصفة فى فراغ ما . . نوع من الكتل الهندسية التى تفترض الفراغ أصلا لتواجدها ، أعنى الفراغ الذى ليس هندسة إطلاقاً ، والذى لا يحتوى على أية هندسة . ذلك أن فوكو لم يكن مخلصا فى دعوته لحسم العلاقة بين المعرفة والسلطة ؛ فلم يجب عن السؤال الأساسى : هل المعرفة يضفيها العقل على السلطة أو يشتقها منها ؟

وعلى الرغم من الملاحظة ، يبقى « إرادة المعرفة » شهادة مختلفة ، ولغة فيها مراجعة لم نألفها ، وإبستمولوجيا لم نعهدها فى قطعية الخطاب العربى . لعله بهذه الخصلة يقدم شارة على إشكالية الخروج (خروجنا) من المأزق ، وإشارة إلى شهوة التجاوز فى الفكر والمنهج . وقد نتفق معه ونختلف ، لكن لا يختلف على أنه دعوة إلى الخروج من الاتكاء على الجاهز والمألوف ، وبحث عن إرادة لمعرفة لا حدود لاحتمالاتنا معها ومعرفتها بنا .

هوامش

* ميشيل فوكو : الأعمال الأساسية :

(١) المرض العقلى وعلم النفس .
Maladie mentale et psychologie, P.U.F., 1954.

(٢) الجنون واللا عقل : تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى .
Folie et déraison: Histoire de la folie à l' âge classique I ere ed., Plon, 1961.

(٣) مولد العيادة : أركيولوجيا لرؤية طبية .
Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical P.U.F., 1963.

(٤) ريمون روسل .
Raymond Roussel, Gallimard, 1963.

(٥) الكلمات والأشياء : أركيولوجيا للعلوم الإنسانية .
Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines, Gallimard, 1966.

(٦) أركيولوجيا المعرفة .
L' archéologie du savoir, Gallimard, 1969.

(٧) نظام الخطاب .
L' order du discours, Gallimard, 1971.

(٨) راقب وعاقب .
Surveiller et punir, Gallimard, 1975.

(٩) إرادة المعرفة .
La volonté du savoir, Gallimard, 1976.

عرض الدوريات الأجنبية

دوريات إنجليزية

عرض : حسن البنا

نتناول فى هذا العرض للدوريات الأجنبية أربع مقالات نشرت فى عددين من مجلة « جماليات » Poetics سنة ١٩٨٣ ، والمقالات الحالية تتصل بموضوع الحداثة (موضوع هذا العدد من « فصول ») من حيث إنها تمثل واحداً من أحدث الاهتمامات النقدية النظرية الأوربية من ناحية ، كما أنها - فى هذا العرض - تنتهى بربط نفسها بفكرة الحداثة ذاتها من خلال آخر مقالة متناولة هنا .

ولما كان الموضوع الذى يجمع المقالات الأربع يطرح نفسه عند المهتمين به من النقاد فى شكل محاولات متتالية يحمل كل منها إضافة جديدة إلى النظرية المتبناة فيها ، فإن من الأفضل أن نمسك الخيط من بدايته كى نقدم فكرة عامة عن الموضوع .

عنوان المقالة الأولى هو « العلم الإمبريقى للأدب ESL : نموذج جديد »[1] والكاتب هو سيجفريد . ج . شميت ؛ والمقالة منشورة فى العدد ١٢ من مجلة Poetics ، عدد مارس ١٩٨٣ (١٩ - ٣٤) . ويجد المرء نفسه ملزماً بالإشارة إلى عدة أشياء فيما يختص بمقالة شميت : فأولا هذه المقالة كتبت أصلاً بالألمانية وترجمت إلى الإنجليزية على نحو مايشير المؤلف فى أول ملاحظة له بهوامش المقالة ؛ وثانياً عثرت أثناء تصفحى لمجلة Poetics على مقالة للكاتب نفسه فى العدد الثامن (١٩٧٩) ص ٥٥٧ - ٥٦٨ بعنوان Empirische Literaturwissenschaft Als Perspective وترجمته « العلم الإمبريقى للأدب كوجهة نظر » ؛ وهو - كما ترى - العنوان نفسه الذى كتبه بالإنجليزية فى المقالة الأخيرة ، باختلاف الجزء الأخير الإضافى من العنوان ، الذى تبرره المدة الزمنية الفاصلة بين المقالتين . ولكن الأمر الغريب حقاً هو أن الكاتب لايشير فى مقالته الثانية إلى المقالة الأولى المكتوبة بالإنجليزية أيضاً ، ماعدا الجزء المشار إليه من العنوان ، الذى يختصره على طول المقالة بـ« ELW » مقابلة لـ« ESL » فى المقالة الثانية . والاختصار الأول هو لاسم العلم بالألمانية ، كما أن الاختصار الثانى هو لاسم العلم بالإنجليزية .

والمقارنة بين المقالتين تقود إلى حقيقة أن المقالة الثانية نسخة مراجعة ومزيدة ومتطورة للمقالة الأولى الأصل ، فيما عدا السياق الذى وضعت فيه المقالتان . وقبل أن نشير إلى هذه النقطة ينبغى أن نشير إلى أن للكاتب مقالة ثالثة نشرت فى مجلة بويتيكس Poetics أيضاً ، وذلك فى منتصف المدة الفاصلة بين المقالتين المشار إليهما سالفاً . وقد نشرت هذه المقالة الثالثة فى عدد أكتوبر ١٩٨١ ، وكان عنوانها « الدراسات الإمبريقية فى الأدب : ملاحظات تمهيدية » . (ص ٣١٧ - ٣٣٦) .

أما السياق الذى نشرت فيه المقالة الأولى (١٩٧٩) فكان عدداً من بويتيكس -Poe tics مخصصاً لأبحاث عن البنيوية بعنوان عام « مستقبل البويطيقا البنيوية » . ويقول شميت فى بداية المقال إن ملاحظاته التى تنصب على التطور الممكن للبويطيقا البنيوية فى الثمانينيات تنطلق من خبرته الشخصية التى كونها عن الطريقة التقليدية التى تعامل بها النصوص الأدبية فى الجامعات الألمانية . وبعد أن يبرر تركيزه على الموضوع فى نطاق ألمانيا يقدم ملاحظاته على السبب الذى لا يجعله يعتقد ، مثل الكثيرين غيره ، أن البويطيقا - البنيوية كانت قادرة على حل كل مشكلاتهم ، وبخاصة المشكلة التى لا تزال تعد عند الأغلبية من الدارسين مشكلة أساسية ، أى مشكلة التفسير (٥٥٧ - ٥٥٨) .

ويقول شميت إنه لا يؤمن بإمكانات البويطقيا المستقبلية ، وعلى وجه الخصوص فى صورتها اللغوية الدقيقة . وأسبابه فى ذلك هى :

(أ) لن يكون ثمة تحسن حقيقى فى علم الأدب حتى تستقر مشكلاته الميتانظرية الخاصة جداً ؛ أى ليس قبل أن يكون واضحاً ما نوع النشاط العقلى الذى نريد أن نمارسه فى إطار علم الأدب (أو النقد الأدبى ؛ ومن ثم) ؛ (ب) فإن أى تحسن حقيقى فى علم الأدب يعتمد على توضيح مفهوم الأدب المتبنى ليتلاءم مع ذلك العلم ؛ و (جـ) التحسينات المقبولة تفترض إجابات تتعلق بأهداف النظر فى هذا العلم ووظائفه ، وبوثاقة الصلة الاجتماعية بمثل هذه الألوان من النشاط .

وعلى قدر ما يرى شميت فإن البويطيقا البنيوية لا تقدم إجابات واضحة عن مثل هذه الأسئلة الجوهرية ؛ وإنه حتى لو قبلنا للحظة فكرة أن التفسير هو قلب علم الأدب فإن البويطيقاالبنيوية لن تكون قادرة على أن تحل هذه المهمة حتى توجد نظريات دلالية وبراجماتية واضحة . ولهذه الأسباب وغيرها يرى شميت أن البويطيقا البنيوية قد كانت حركة مهمة نحو تحليل واضح وعقلى للأدب ، ولكن ليس أكثر من هذا . وهو يقول : « إننى أرى أن انهماكها فى النصوص الأدبية وتفسيرها هو أكثر مواطن ضعفها خطورة » .

وبعد ذلك يصرح شميت بأنه واع بقصور ملاحظاته فى هذه المقالة ، وأنه ليست لديه نية للتقليل من شأن العمل الرائد لباحثين من مثل جاكوبسن ، وبارت ، وليفين ، ولوتمان ؛ ومع ذلك فهو يزعم فى إصرار أن

التطور المستقبل لعلم الأدب ، وكذلك النقد الأدبى ، هو فى الاتجاه نحو البحث الإمبريقى الموجه نظرياً إلى العمليات المعقدة لألوان النشاط الأدبى (مثل عمليات الاتصال الأدبى) فى نطاق نظرى واضح ، ومع أهداف محددة بشكل واضح . ويرى شميت أن تطورات حالية (حول ١٩٧٩ بالطبع) فى فلسفة العلوم ، وعلم الأدب النظرى ، والتحليل الماركسى ، وعلم النفس الأدبى ، وعلم الاجتماع الأدبى ، تتجه جميعاً فى هذا الاتجاه ، أى علم الأدب الإمبريقى . وهنا تلتقى المقالتان على النحو الذى أشرنا إليه من قبل .

وقبل أن نتناول المقالة الأخيرة لشميت نشير إلى المقالة المتوسطة بينها وبين الأولى . وقد نشر الكاتب مقالته هذه (١٩٨١) فى عدد من بويتيكس Poetics مخصص للدراسات الإمبريقية فى الأدب ، ولا يتسع المجال لعرض المقالة التى يتعرض فيها بالمناقشة لبعض النقد الموجه إلى الدراسات الإمبريقيه فى الأدب ، وبخاصة ما تتهم به هذه الدراسات من أنها تنتمى إلى الفلسفة الوضعية ، فتهمل بذلك الفرد ؛ وأنها ضد التاريخ ، حيث تهمل المشكلات المعيارية ، وتفشل فى تحقيق المهمة الأساسية للباحثين فى الأدب ، وألا وهى تفسير النصوص الأدبية . إنه يجادل فى جانب النظرية الإمبريقية للأدب أى النظام الاجتماعى المعقد لألوان النشاط ، المركزة أساساً على النصوص الأدبية ، لكى يعرض تصورات عن الأدب يمكن أن تستخدم لتعرف المشكلات فى هذا النظام الاجتماعى وحلها .

وأخيراً يرى شميت أن الإسهامات فى ذلك العدد المخصص للدراسات الإمبريقية فى الأدب قد روعى فيها الاقتراحات التى يمكن أن تقدمها للمناقشة فى الدراسات الإمبريقية فى الأدب مستقبلاً . (ص ٣١٧) .

فإذا ما جئنا إلى المقالة الأخيرة ، بعد أن رسمنا خط سير على قدر كبير من التبسيط قد يؤدى إلى تحقيق الهدف من عرضها على أقل تقدير ، وجدنا أن شميت يقول فى مقدمته إنه سيحاول أن يقدم رسماً تخطيطاً لعلم الأدب على أساس إمبريقى . ويشير إلى أنه منذ ١٩٧٣ قد حاول تطوير هذا العلم بالتعاون مع مجموعة بحث يسميها نيكول NIKOL فى جامعة Bielefeld . ومنذ ١٩٨٠ يقول إنه استمر فى العمل مع أعضاء جدد من المجموعة فى جامعة Siegen .

يفرق شميت فى المقدمة بين علم الأدب الإمبريقى (ESL) ومفاهيم الدراسات الأدبية ذات الصيغة الإمبريقية empirivised من حيث إن الخلفية المنهجية لدراسة الأدب فى علم الأدب الإمبريقى ليست مجرد خلفية وُسِّعَتْ بإجراءات سوسيولوجية أو سيكولوجية ، بل على العكس ، يعد الـ (ESL) محاولة لتأسيس علم للأدب تأسيساً متجانساً فى شبكة من العناصر النظرية الإمبريقية . إن الأساس المعرفى لعلم الأدب الإمبريقى يمكن أن يشتق من النظريات التركيبية الجذرية radical constructivist التى تنسجم فى رأيه الشخصى مع مكانة الوظيفية التركيبية كما تطورت على يد فينكه P. Finke ، على أساس من وجهة نظر سنيد J. D. Sneed البنيوية فى النظريات . وفى مقابل المفاهيم ذات الصيغة الإمبريقية فإن علم الأدب الإمبريقى (ESL) يحاول ، فى رأى شميت ، أن يوفر نموذجاً مستقلاً لدراسة الأدب ، برغم جوانب النقص فى الصورة التى يقدم فيها حالياً . ويكرس شميت مقالته لمحاولة الشرح والتدليل على زعم النموذجية المستقلة لدراسة الأدب .

وبناء على الخلفية التى تقف أمامها المقالتان السابقتان للكاتب نفسه فى الموضوع نفسه ، والتى أشرنا إليها ، وبناء على ما قاله الكاتب فى مقدمته للمقالة الثالثة المشار إليها كذلك (الأمر الذى يتضمن أن النظرية المتبناة فى طور التكوين ، بالإضافة إلى المقالات الثلاث الأخرى التى ستراجع فى هذا العرض ، وهى تتصل بهذه النظرية أيضاً) ، فإنه يكفينا أن نلم بالخطوط العريضة للموضوع على قدر ما يقتضى التعريف به وبعلاقته بموضوع الحداثة .

تحت عنوان « نموذج جديد » (١٩ - ٢٠) يرى شميت أن ثمة أسباباً جيدة لتطبيق فكرة النموذج (التى قدمها كون Th. S. Kuhn إلى تاريخ العلم) على علم الأدب الإمبريقى . وهو يستخدم فكرة النموذج لتصف الهياكل النظامية للفعل العلمى . وطبقاً لهذا فإن فكرة النموذج هذه تشمل الإحداثيات الأربع التى تنسب إلى كون :

(أ) التعميمات الرمزية (الاصطلاح العلمى) .

(ب) النماذج Models (قياسات واستعارات مفضلة) .

(جـ) القيم (توجيهات ميتا - نظرية) .

(د) الأمثلة exemplars (حلول توضيحية للمشاكل) .

إن هذه الإحداثيات تشمل كل العقد الموجّهة المهمة للقرارات الأساسية لأفعال مجتمع علمى . ويرى الكاتب أن علم الأدب الإمبريقى يختلف عن كل المدارس والاتجاهات الأخرى فى الدراسات الأدبية من حيث تفسيره المتماسك للإحداثيات الأربع المذكورة سالفاً . أما الأساس الميتا - علمى لعلم الأدب الإمبريقى فيشتق من مفهوم فينكه (١٩٨٢) للوظيفية التركيبية Constructive functionalism. وسوف يحاول شميت فى بقية مقالته أن يقدم تخطيطاً قصيراً لكل من الأساس النظرى لعلم الأدب الإمبريقى وبنيته . ولهذا فهو مهتم بإبراز أن الأسس النظرية - من نظرية المعرفة والميتانظرية ، إلى النظرية العيانية Object theory - كلها مبنية بشكل متجانس ؛ أى أنها يمكن أن ترد إلى نفس النمط من الفرضيات المعرفية والميتانظرية .

الأسس المعرفية لعلم الأدب الإمبريقى (ESL) (٢٠ - ٢٢) .

إن الأساس المعرفى هنا متأثر بشكل جوهرى بأعمال ما تورانا (١٩٨٢) وفون جلسرسفيلد (١٩٨٣) البيولوجية والنفسية ويمكن النظر إليه على أنه أساس جذرى - تركيبى . وفيما يلى تلخيص أهم جوانبه :

(أ) إن المخلوقات الإنسانية نظم حية . والنظم الحية ذاتية التكوين ؛ بمعنى أنها نظم ذاتية المرجع ، ومنظمة شبه سكونية ، مستقلة ، مقررة بنيويا ، ومغلقة عملياً . إن الأعضاء المزودة بنظم أعصاب ، مثل المخلوقات الإنسانية ، قادرة على تطوير وعى ذاتى ، وعلى ملاحظة نفسها وبيئتها . ومن وجهة نظر معرفية ، يجب علينا أن نفرق بشكل صحيح بين النظم والملاحظين ؛ بين طبقات النظام وطبقات الملاحظ .

(ب) إن المجال الإدراكى لنظام ذاتى التكوين هو مجال كل الأوصاف التى يستطيع النظام أن ينتجها . وهذا يتضمن أن الأسلوب الخاص بذاتية تكوين النظام يقرر إدراكية النظام . وبشكل أدق فإن الإدراك ظاهرة معتمدة على الذات Subject-dependant فى المبدأ . وكل الحالات الإدراكية للفرد المدرك يقررها أسلوب تحقق ذاتى التكوين ، وليس عن طريق ظروف البيئة الموضوعية (مستقلة عن الذات) .

وهكذا فإن الواقع أو البيئة ليست وجوداً أنطولوجيا بل تركيبا للإنسان . إننا - خرفياً - نتتج العالم الذى نعيش فيه بالعيش فيه - على حد تعبير ماتورانا .

(جـ) إن النظم الحية عن طريق انغلاقها ، تستطيع أن تقدر أبعاد عرف التكيف الاجتماعى Socialization Convention والإجماع Consensus . إن النظم الحية نظم متفاعلة interactional ، تؤلف بالتبادل مجالات مجمع عليها ، تنبثق من الاتصال بين البنيات . ويتقدم التفاعل دائماً التواصل ؛ فالتواصل يمكن فقط أن يعمل لأن النظم الحية كملاحظة تتفاعل مع نظم أخرى ، ناسبة إلى هذه النظم الأخرى أنها تلاحظ نفسها . إن قواعد واستراتيجيات تكوين « الإحساس » ، و« الواقع » ، و« المعنى » التى تنظم أعمال الذات تعلم ، وتؤكد دائماً أو تصحح داخل التكيف الاجتماعى اللغوى وغير اللغوى - متضمنا حتى قواعد تكوين واتزان الهوية الشخصية . وفى هذا السياق ، فإن اللغة تعد - بطبيعة الحال - عاملاً مسيطراً ؛ ومع ذلك فإن اللغات الطبيعية مجال مغلق لا يمكن أن تتفوق عليه الوسائل اللغوية . إن التواصل لا يمكن النظر إليه على أنه نقل للمعلومات . إنه أقرب إلى أن يكون محاولة لإنجاز تركيب متوازن من العمليات الموجهة الإدراكية ، داخل المجالات الإدراكية لاثنين أو أكثر من النظم الحية . ومن هنا فإنه ليس هناك إلا متواليات متوازنة التفاعلات الموجهة داخل الذات ، يجعلها التكيف الإجتماعى اللغوى ممكنة . وعلاوة على هذا فإنه ليس ثمة إمكانية لإقناع شخص ذى عقلية مختلفة بالجدل العقلى فقط ، اللهم إلا إذا كان راغباً فى قبول مثل هذا الجدل على أساس المصالح المشتركة ، أو الصداقة ، أو الحب ، أو عوامل أخرى عاطفية .

- **الأسس الميتانظرية لعلم الأدب الإمبريقى (ESL) (٢٢ - ٢٥) :** إن مميزات الربط بين التركيبية الجذرية وفلسفة العلم الحديثة يمكن أن تلخص على النحو التالى :

(أ) إن المعرفة معتمدة على الذات ، إنها تركيب من الذوات طبقاً لحالاتها الإدراكية من الناحيتين البيولوجية والاجتماعية . . . ومن وجهة نظر وظيفية فإن النظريات إن هى إلا استراتيجيات لحل المشكلات ؛ ومن الواجب أن تكون - بنيويا ووظيفياً - مناسبة (لحل) المشكلات (والعكس بالعكس) .

(ب) إن النظريات بنيات رياضية محددة وقابلة للوصف نظرياً ، ومرتبطة بطبقة من التطبيقات المقصودة ، وليست نظماً من التقريرات . أما اللغات المستخدمة فى النظريات العلمية فهى لغات نظرية ؛ بمعنى أنها نظرية نسبياً ، وأن لها إمكانية التأرجح على مستويات مختلفة من التنظيرية Theore-ticity .

(جـ) إن النظريات وعناصر النظرية يمكن أن تتمثل نظرياً فى شكل أزواج منظمة . وهنا يقدم شميت بإسهاب رموزاً رياضية جبرية تختزل ما يعنيه بهذه الأزواج المنظمة ، ولا يفيد نقلها هنا إلا بشرح للنظرية أكثر إسهابا مما يفعل الكاتب نفسه ، الأمر الذى يخرج عن نطاق هذا العرض . وهو يفعل الشىء نفسه تقريباً فى النقطة التالية .

فى « التخطيط الموضوعى النظرى "Object Theoretical" لـ " ESL " (٢٥ - ٢٩) يقول شميت إن من يتتبع الدراسات الأدبية (على الأقل فى التقاليد الألمانية) فإنه يشارك فى عمليات مع علم - نظام الفعل الاجتماعى (يكتب كلمة « علم » بالحروف الكبيرة لتعنى مصطلحاً نظرياً فى مقابل المصطلح العامى للكلمة) . وهو يرى أن القيام بمثل هذه العمليات يتطلب قرارات تتعلق بمفهوم العلم المطلوب تحقيقه .

- مفهوم المجتمع .
- مفهوم الأدب .

وفى المقام الأول ترتبط هذه القرارات بالقواعد والأعراف والقيم والمعايير المسلم بمشروعيتها بالنسبة للمفاهيم المذكورة سالفاً . ومن ثم فإن مثل هذه القرارات تضبط مسلمات العالم عن بنية الدراسات الأدبية ووظيفتها . كما أنه يجب أن تسمح بنية الدراسات الأدبية ووظيفتها بصيغة واضحة ، إذ كان لدراسة الأدب أن ينظر إليها بوصفها علماً يمكن أن يُدرَس ويُتَعلَّم .

إن السؤال عن القواعد والأعراف التى يريد الإنسان أن يقبلها أو يحققها بهذا النوع من الفعل لا يمكن أن تنفصل عن السؤال عن القيم التى يؤمن بها فى كل نظم الفعل الاجتماعية الأخرى (من مثل السياسة والاقتصاد والفن والتعليم . . . الخ) .

ويشير شميت فى هذه الفقرة إلى هدفى علم الأدب الإمبريقى ، ويراهما : شرحاً نظرياً للأفعال الأدبية كأفعال تاريخية واجتماعية ، كما أن التغييرات العملية فى الأفعال داخل نظام الأدب طبقاً للقيم المصاغة بوضوح على أساس من المعرفة الإمبريقية يمكن أن تحدد مدى عملية Practicableness التغييرات فى نظام الأدب . وبالنسبة لدراسة الأدب ، فإن تطبيق نتائج البحث تفترض أن المعرفة العلمية الإمبريقية قابلة للتطبيق (الاجتماعى) العلمى ، وأن النظريات المندرجة تحت البحث الإمبريقى والمكونة له قد وصلت إلى درجة عالية بشكل مرض من التطور والكمال .

إن الفرضية الإمبريقية الجوهرية الخاصة بالفعل الأدبى بشكل عام هى : أنه فى مجتمعنا يوجد نظام يمكن أن يوصف بأنه نظام الفعل الأدبى . وهذا النظام جزء من النظام الاجتماعى الفن . ويتكون النظام من مجموع كل الأفعال المركزة على النصوص التى تقدر وتصنف بوصفها نصوصاً أدبية عن طريق أفراد فاعلين (= نظام - الأدب) (يكتب الأدب بحروف كبيرة للدلالة على أنها مصطلح خاص بالـ ESL) . وبنية نظام الأدب يمكن أن توصف فى مصطلحات العلاقات المؤقتة والسببية بين تلك الأنماط للفعل التى يقوم بها أفراد يصنفون النصوص كنصوص أدبية : أى الإنتاج ، التوسط ، الاستقبال ، وما بعد العملية Post-Processing فى « النصوص الأدبية » .

ويزيد شميت النقطة السابقة فى فقرته عن « بنية شبكة - نظرية علم الأدب الإمبريقى » (٢٩) فيقول إن بنية هذه الشبكة النظرية توضح أن نظام الأدب وحدة فعل تحدد خصائص عناصره وعلاقاتها خلال تنظيمه . وفى مقابل المفاهيم الأنطولوجية للنص فإن هذا يتضمن أيضاً صياغة نظرية مختلفة بشكل جوهرى لـ « الأعمال الأدبية » ؛ لأن « الأعمال الأدبية » لا تعد موجودات مستقلة وإنما هى ناتجة عن نظام الأدب وعن الأعمال المنظمة فيه :

النص ⟵⟶ الفعل

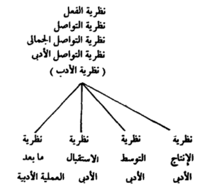
↕ ↕ فى نظام - الأدب

الإدراك Cognition ⟵⟶ الأداة Agent

فى نظام المجتمع

(⟵⟶ = تضمن ضرورى)

(ويقصد بالأداة « الأفراد الفاعلون »)



فى النقطة الأخيرة يتساءل شميت فى عنوان طريف عن الجديد فى الـ ESL ، بوسى كات ؟ ويسرد عدة نقاط يراها جديدة : (٣٠ - ٣٣) .

(أ) طبقا لفكرة النموذج الموضحة فى القسم الأول فإن علم الأدب الإمبريقى نموذج جديد بالمقارنة مع الاتجاهات أو المدارس المنافسة ، من حيث إن شروط إطار الفعل العلمى فيه مختلفة عن تلك الخاصة بمداخل أخرى فى دراسة الأدب ، كما أن هذه الشروط مقررة بشكل واضح . . .

(ب) أما الجديد فهو أنه على المستوى الميتاعلمى فإن هذا النموذج موجه نحو مفاهيم تحليلية - وظيفية (بدلا من المفاهيم التاريخية - الهرمنيوطيقية) . وبهذه الوسيلة لا تهمل تاريخية كل الأفعال فى النظم التاريخية واجتماعيتها .

(جـ) إن لب الـ ESL يتكون من نظرية إمبريقية للأدب . وبوجه عام ، فإن الـ ESL يجب أن يعد علما اجتماعيا إمبريقيا ، يحاول أن يوجه البحث نحو التطبيق ، ويؤدى إلى تغييرات فى نظام - الأدب طبقا لأمثلته وقيمه . . .

(د) إن مشكلات البحث فى الـ ESL ومن ثم تركيب مجال بحثه ، ليست موجهة نحو نصوص معتبرة أنطولوجيا - على نحو ما هى عليه المفاهيم الموجودة حتى الآن للدراسات الأدبية - وإنما هى موجهة نحو علاقات الفعل - النص (المتزامنة) فى إطار الفعل الاجتماعى لنظام الأدب .

(هـ) والجديد كذلك ، كما يعتقد الكاتب ، هو مدخل الـ ESL إلى مشكلة التفسير الأدبى . إن الحقيقة التى تقول إنه كان هناك دائما إلحاح على علم الأدب الإمبريقى ليثبت أنه يسمح بتفسيرات «أفضل» ، تعنى أن التفسير النصى لا يزال يعد مهمة مركزية للدراسات الأدبية . أما بالنسبة للـ ESL فهو لا يرى معقولا أن يُجَدِّد التفسير كما لو كان تقريرا «للمعنى الحقيقى» . وتشكك المستويات الميتانظرية المطروحة فيه ، فى إمكانية أن يكون التفسير عملية علمية ، ويرى فيه مجموعة مفتوحة غير منتظمة علميا من الأحاديث المختلفة التى يتناجى بها خبراء الأدب وعشاقه جهرا وسرا .

(و) إن المفاهيم المقدمة سالفا تتأسس على الفرق النموذجى فيما يتعلق بالـ ESL بين المشاركة فى نظام - الأدب ، وتحليل نظام - الأدب . فمن ناحية يتضمن هذا الفرق تمييزا واضحا بين الأفعال العلمية وغير العلمية فيما يتصل بنظام - الأدب . ومن ناحية أخرى ، يتطلب من العالم فى شأن كل فعل أن يفكر فيما إذا كان الفعل علميا أو غير علمى ؛ وفضلا عن هذا ، عليه أن يفكر فى معقولية الفعل موضع الاهتمام .

(ز) ثمة طرافة جوهرية وإن لم تزد على أن تكون مشكلة فى ESL ، وهى توجُّهه نحو التطبيق (المذكورة فى «جـ») . والجديد هنا هو أن تقدير كل من منفعة المعرفة العلمية - الأدبية ، والوفاء بالحاجات خلال الفعل الأدبى والفعل العلمى الأدبى ، إنما يتأسس فى القيم الميتانظرية للـ ESL . وفى الوقت الحاضر ، لا يزال من الصعب توضيح الظروف التى يمكن فى ظلها تأييد تطبيق المعرفة العلمية الأدبية ؛ لأننا غير قادرين على حساب التأثيرات الأساسية والجانبية بدقة (وهو أمر مستحيل دائما ؛ ولكن هذا لم يستثن أبدا التطبيقات أو التوجهات نحو التطبيق فى نظم الفعل الأخرى) . وعلاوة على هذا ، لا يزال السؤال قائما عن أى المفاهيم المعيارية يمكن أن يكون جديراً بالاعتبار من أجل تأسيس إجماع اجتماعى لاحق .

وفى الملاحظات الختامية يشير الكاتب إلى قائمة من ألوان النشاط العلمية الإضافية فى علم الأدب الإمبريقى ؛ منها جزء ثان من كتاب له (١٩٨٢) ، وكتب أخرى له ولغيره ؛ وكلها حديثة (بين ١٩٨٠ و ١٩٨٣) . وفى الوقت نفسه يعد كاتب آخر جزءا جامعا من الدراسات الإمبريقية خلال الثمانين سنة الأخيرة ، ذلك غير الجزء الذى تعده مجموعة نيكول عن «الدراسات التطبيقية فى الأدب» ؛ وأخيرا مجلة جديدة اسمها شبيل (= لعب) SPIEL وهى اختصار لـ (دورية سيجن لعلم دراسة الأدب الإمبريقى الدولى) وواضح من العنوان أنها مجلة ألمانية ، وقد تأسست هذه الدورية (١٩٨٢ العدد الأول ، و ١٩٨٣ العدد الثانى) وهى تنشر الدراسات الإمبريقية فى الأدب .

والآن نرى كيف تطور ذلك العلم فى دراسة الأدب فى مقالتين لاحقتين كتبهما كاتب آخر اسمه ڤان ريز C . J . Van Rees كان يساعد شميت فى تحرير Poetics ثم أصبح رئيس التحرير .

فى عدد نوفمبر (١٩٨٣) من مجلة Poetics الذى كان مخصصا لـ «علم الاجتماع الإمبريقى فى الأدب والفنون» شارك ڤان ريز بمقالتين تعد الأولى منهما مقدمة للعدد ، والأخرى إضافة أكثر خصوصية فى موضوع بعينه تحت العنوان العام للعدد .

أما فى المقالة الأولى فهى بعنوان «إسهامات فى علم الاجتماع الإمبريقى فى الأدب

والفنون : المدخل - المؤسسة» (٢٨٥ - ٣١٠)[٢] .

وواضح من العنوان الرئيسي ومن العناوين الخمسة الداخلية التي انتظمت المقالة وهي :

١ - نهاية البحث عن خصائص القيمة الداخلية في النصوص الأدبية (٢٨٥ - ٢٨٦) .
٢ - القيمة الأدبية (أ الفنية) بوصفها شرعية ثقافية (٢٨٦ - ٢٩٠) .
٣ - مدخل «مؤسسي» إلى الحقل الأدبي (٢٩٠ - ٢٩٧) .
٤ - علم الاجتماع الهرمنيوطيقي للأدب في مقابل الإمبريقي (٢٩٧ - ٣٠١) .
٥ - مشكلات البحث في الدراسة المؤسسيَّة للفن والأدب (٣٠١ - ٣٠٧) .

- واضح أن الكاتب يرمي إلى تثبيت قدم البحث الإمبريقي من خلال تعميق الرافد الاجتماعي ، ورسم مدخل جديد ينتهي إلى هذا الرافد ، يسميه المدخل - المؤسسة . ويضاف إلى ذلك أن الكاتب لا يزال - في سبيل تحقيق هدفه - يتخذ من تأكيد عدم جدوى وجهات النظر المقابلة منطلقا ؛ كما أنه ينتهي إلى مشكلات لا يزال يعاني منها البحث الجديد ؛ الأمر الذي يعني أن هناك طريقا طويلا أمام هذه النظرية حتى تجد صدى عاما لدى النقاد الآخرين ، ناهيك عن القراء المتخصصين وغير المتخصصين ، الذين تضعهم النظرية الإمبريقية بمدخلها المؤسسي في الاعتبار ، على نحو ما سوف يشار إليه بعد .

١ - في النقطة الأولى من المقالة يشير «ريز» إلى غلبة البحث اللغوي في النصوص الأدبية في مجلة Poetics، برغم اعتبار الفروع الأخرى ، ومن بينها علم الاجتماع ، فروعا تجاور البحث اللغوي في الأهمية النظرية . وهو يرى أن التركيز على الجانب اللغوي انطلق من فرضية أن التحليلات اللغوية والمنطقية للنصوص الأدبية يمكن أن تبرر خصوصيتها ، في حين أنه يرى أن مثل هذا التركيز يمكن الحكم عليه بأنه مجاوز للحد . لقد ظن بعضهم أن التحليل المنطقي يكمن في عدد من الخصائص الجوهرية (الداخلية) التي تمتلكها النصوص الأدبية وحدها . ونتيجة لوجهة النظر هذه ، فإن فروضا أخرى ، لاسيما تلك التي تتعلق بالسمة الاجتماعية للإنتاج والتوزيع واكتساب النصوص الأدبية ، التي يعتمد بعضها على بعض ، تفحص بشكل جاد . لقد عُدَّت العمليات الأخيرة عموما «مادية» في طبيعتها ، وافتُرض أن دراستها لن تؤدي إلى ضمان أكبر لنظر أفضل إلى خصوصية النصوص الأدبية .

ويرى ريز أنه ، مع ذلك ، يستطيع أن يبرر زعمه بأن اتجاه البحث اللغوي لم يعد واعدا كما اعتاد أن يكون . وهو يرجع ذلك إلى حقيقة أن البحث القائم على خلفية لغوية لم يستطع على مدى العشرين سنة الأخيرة أن ينجح في تطوير فرضية واحدة بعينها ، قابلة للاختبار ، عن الطبيعة الخاصة للنصوص الأدبية ، ودعك من فرضية مؤسسة إمبريقيا . وإذ ثبت خطأ الفرضية المندرجة تحت هذا الاتجاه في البحث ، التي تتعلق بمجموعة الخصائص الداخلية - اللغوية الخاصة بهذه النصوص وحدها ، فإن هذا يفتح الطريق لنوع آخر من البحث في الطبيعة الخاصة بالنص الأدبي . وتتحدد مركزية هذا البحث في الفرضية التالية : تدين النصوص بسمتها «الأدبية» أو «الجمالية» إلى حقيقة أن مجموعات اجتماعية بعينها ، ومؤسسات ، تخضعها إلى عملية تثبيت Valorisation ؛ وذلك عن طريق مفاهيم الأدب التي تتبناها هذه المجموعات والمؤسسات .

ويتفق المسهمون في هذا العدد من Poetics على أن الطبيعة الخاصة المنسوبة إلى الأدب والفن تنتج من تداخل معقد للعوامل الاجتماعية التي تتناسب وعمليات الإنتاج والتوزيع والاكتساب (وحتى الاستهلاك) في الأدب والفن . والإشارة إلى الفن هنا تعني أن المشكلات المطروحة من خلال الأدب كافية لدراسة الفنون الأخرى ، حيث تبرز المشكلات بشكل متشابه . غير أن ريز يحاول في مقالته أن يظهر أن «الإسهامات» المشار إليها في عنوان مقالته تطرح إجابات جديدة لأسئلة لم يتغلب عليها طلاب الأدب والفنون حتى الآن بطريقة ناجحة . ولست في حاجة إلى توضيح أن الكاتب يستخدم الاصطلاحات الماركسية في مقالته ، ولكني ربما كنت في حاجة إلى تذكير القارئ بألا يأخذ موقفا مسبقا مع الكاتب أو ضده ، لأنه ينطلق من زاوية بعينها في بحثه ؛ فبدون انفتاح الأفق ، وتقدير الآخرين في إطارهم وخارجه ، لن يتقدم البحث العلمي في الأدب والفن (وغيرهما طبعا) تقدما حقيقيا .

٢ - إن النصوص الأدبية تكوّن قسما صغيرا ولكن مُهما داخل ما يصنف على أنه «خيال» Fiction، وتدين بأهميتها إلى القيمة الخاصة التي تنسب لها . أما بالنسبة إلى النصوص غير الأدبية فإنها لا تملك مثل هذه الخاصية ؛ ومع ذلك فإن قيمتها الاقتصادية تتجاوز قيمة النصوص الأدبية . ولا ينبغي أن يؤخذ هذا دليلا على التنافر بين القيمة الفنية والقيمة الاقتصادية ؛ إذ إنه يعني فحسب أن مجموعة قراء الأدب ، بمقارنتهم بقراء النصوص غير الأدبية ، يمثلون مجموعة صغيرة إلى حد ما . وتؤلف هذه المجموعة الأخيرة ، عن طريق مكانتها الاجتماعية ومستوى التعليم ، قسما من الطبقة المسيطرة في البلاد الغربية ، وكل أقسام هذه الطبقة ، حتى الأعضاء الذين لا يمكن اعتبارهم «قراء أدب» ، يسلمون بأن الأدب تزجية قيّمة لوقت الفراغ ، أو أنه ذو قيمة تعليمية عظيمة .

ولزمن طويل أفشت الطبقات المسيطرة بشكل مفتوح وواضح إيديولوجية الصفوة هذه . . وكثير من المثقفين ، في هذه الأيام ، ما يزالون يؤمنون بهذه العقيدة . ولقد هوجمت هذه الأيديولوجية من قبل بعض النقاد ولكنهم ، مع هذا ، في دفاعهم عن الثقافة المشتركة ، و«الشعبية» ، لم يخلصوا أنفسهم بشكل كاف من أسطورة «الجماعة العضوية» التي نقلوها - بدورهم - إلى المستقبل .

وما تزال الفكرة سائدة وغير واضحة في الوقت نفسه عند دارسي الأدب بعد الحرب . ويحتمل أن يكون هذا راجعا إلى أن عدد الذين تلقوا تعليما أدبيا قد تكاثر . كذلك ساعدت وسائل الإعلام على استمرار هذه النظرة إلى الأدب . ولما حاول بعض الدارسين من ذوي النزعة الفلسفية إثارة المشكلة ، أحجموا عن تمثيل قيمة الأدب بوصفها مقابلا يقف ضد أي «تذويب للطبقات» .

إن إلحاق القيمة بالأدب (الفن) عملية جتماعية ينظمها ويتحكم فيها مؤسسات أدبية فنية) متخصصة. فعلى أى أساس تقوم لمذه المؤسسات بوضع أحكامها القيمية؟ على أى أساس يصنف نص ما على أنه نص دبى أو غير أدبى؟ إن الإجابة العادية عن هذا السؤال هى أن النص ينتمى إلى الأدب على أساس خصائص داخلية. ولما كان المعتقد فى هذه الخصائص أنها ذات قيمة فى ذاتها، فإن النصوص التى تحتوى عليها تكتسب مكانة ثابتة. ويعتقد، من ناحية أخرى، أن النصوص التى تنتمى إلى فئة النصوص غير الأدبية ينقصها تلك الخصائص المشار إليها. إن طريقة الإجابة عن السؤال على أساس من فكرة التثبيت غير مرضية ومحكوم عليها أن تظل هكذا. إن المفترض هو احتمال تحديد الخصائص الأدبية التى يمكن إظهار مكانتها القيمية الداخلية بشكل مقنع، ومع ذلك فإن هذا الزعم لا يصمد أمام الفحص الدقيق.

وإذن فما أسس تحديد القيمة للنصوص، إذا لم يكن ممكنا تحديد الخصائص النصية فى حد ذاتها؟ إن نسبة القيمة (الأدبية) الجمالية إلى نص ما يعنى اعتباره شكلا مشروعا من الفن. وتعيين المشروعية الجمالية هو مزية عدد صغير من المؤسسات الثقافية (الأدبية). وإلى جانب الخصائص النصية «الداخلية»، فإن أعضاء المؤسسات الأدبية (الثقافية) يشيرون إلى مستويات نوعية بعينها يظن بها أنها «إطارات مناسبة» لتخصيص القيم الجمالية، الأدبية والأخلاقية بالنصوص. وهم لا يستطيعون أن يفعلوا هذا إلا لأنهم يحتلون مراكز مؤثرة داخل المؤسسات الثقافية المسئولة عن إعطاء المشروعية للأعمال الفنية، من مثل مراكز تعليم الفن، ومراكز اختيار الكتب للمكتبات العامة، ودور النشر (الأدبية).

٣ - يوضح ريز فى النقطة الثالثة كيفية قيام المؤسسات الثقافية المشار إليها بالمهمة، مهمة تقدير قيمة الأعمال الأدبية؛ ولكنه ينقد أولا الدراسات المعاصرة، التى تتخذ من مفهوم الأدب - المؤسسة مدخلا لها فى فروع مختلفة (الأنثربولوجيا، علم النفس، نظرية الفنون)، وكذلك عند الذين يمارسون فلسفة الجمال فى العشرين سنة الأخيرة، حيث يرى أن مفهوم الأدب - المؤسسة عند هؤلاء لا يقدم حتى الآن نقاط اتصال مباشرة بالموضوع، كما أنه عند أولئك يظل غامضا أكثر من اللازم.

وهو يشير أيضا إلى علماء الاجتماع فى مجال الثقافة والفن، الذين يُعدون، برغم عدم ادعائهم أنهم «محللون مؤسسيون»، ممثلين بارزين لهذا المدخل، ويسمى واحدا من أهمهم وهو بيير بورديو Bordieu.

وعلى الرغم من أن ريز يشخص المشكلة وجوانبها تشخيصا جيدا فى هذا الصدد، إلا أنه فى مجال القياس والخروج بنتائج حاسمة ما يزال يعانى من صعوبة القيام بدراسات حقيقية؛ إما لتعدد الاختيار، أو لقيام آخرين (القائمين على المؤسسات الثقافية أنفسهم) بعمل أبحاث مشابهة ولكن لخدمة أهداف عملية صرف، وإن كان ريز يشكك فى النتائج التى يصلون إليها، حيث يصفها بأنها تحليلات جزئية وعامة جدا للعوامل التى تقرر وظيفتهم.

ثم هو بعد يشير إلى علاقات القوة بين الأفراد والممثلين للمؤسسات المختلفة، والنظام الذى يشملها، والذى يتغير مع الزمن، ويرى أن وظيفة المدخل - المؤسسة يتكون من أشياء من بينها تحديد طبيعة هذا النظام فى لحظة بعينها، ومن ثم توضيح أنواع التثبيت التى تخضع لها النصوص الأدبية.

وينهى ريز تحليله فى هذه النقطة بقوله: «إن معارضة هذه الأفكار الحالية (حول القيمة فى العمل الأدبى) لا يتضمن، مع ذلك، أن أى قيمة للفن مرفوضة أو يجب أن ترفض، كما أنها لا تتضمن أن على الإنسان أن يرفض بدون شروط ما يبذله أولئك الذين يذيعون مثل هذه الآراء من نشاط؛ وإنما يمكن للمرء أن يذهب، على أسس صالحة، مهما يكن من أمر، إلى أنه، بالتركيز على الصلة المتبادلة بين العوامل الاقتصادية الاجتماعية، والنفسية الاجتماعية، والمسماة الجمالية، بمعنى الأيديولوجية الثقافية، فإن أساليب مناقشة الفن والطرق السائدة فى تقييم أشكال الفن والنشاطات الثقافية التى تكرس المجموعات الاجتماعية المختلفة أنفسها لها يمكن أن يعاد تشكيلها طبقا لأنماط أكثر عقلانية (ص ٢٩٦ - ٢٩٧).

٤ - من أجل إظهار أن المدخل المقترح له من المميزات الجوهرية ما يفوق الطرق الحالية فى التعامل مع الجانب الاجتماعى للنصوص الأدبية، يقارن ريز هذا المدخل بهذه الطرق التى هى ذات توجه هرمنيوطيقى. والفروق الجوهرية بين المدخلين فروق منهجية ومعرفية فى طبيعتها، الأمر الذى يظهر فى أوضح صورة فى مفهوم كل مدخل منها لصيغة النظرية. إن النقطة الأساسية هنا هى أن الهرمنيوطيقى يلزم نفسه دائما بالقيم التى يجسدها للأدب، طبقا لمفهومه. أما فى المدخل المؤسسى، فإن مثل هذا الالتزام غير مسموح به.

وما دمنا نأخذ فى الاعتبار البحث الإمبريقى فى المؤسسات الأدبية، فإن الزعم بأن المدخل الهرمنيوطيقى يكون «تمهيدا» «لا غنى عنه إلى علم اجتماع الأدب» ينبغى أن يرفض... وينتهى ريز إلى أن الإطار الهرمنيوطيقى لا يترك أى مجال للبحث عن عوامل - اجتماعية أو غير اجتماعية - تكون حاسمة فى قبول أشكال بعينها، بمعنى مفاهيم معينة للأدب. وذلك على عكس المدخل المؤسسى، الذى يهتم بدقة بتعليق أهمية على العوامل الاجتماعية والاقتصادية وغيرها، وعلى دورها فى عمليات التثبيت التى تخضع لها الأعمال الأدبية. ذلك أنه فى المدخل المؤسسى يُعترف بالحقيقة الموضوعية التى تقول بأن الأعمال الفنية أشياء (مدركة) وخاضعة للتثبيت، وأنها تقوم بالنسبة لكل منها. كذلك يُعترف فى هذا المدخل بالحقيقة الموضوعية التى تقول إن الناس يعتمدون على مفاهيم معيارية عن الفن فى تكوينهم وقبولهم للأحكام التى تصدر على نوعية العمل الفنى.

٥ - يناقش ريز فى هذا القسم الأخير من مقالته المشكلات التى يطرحها عمل بوردو فى المدخل المؤسسى. وعلى سبيل المثال يؤكد بورديو أن الفرق بين عالم الأشياء التقنية وعالم الأشياء الجمالية يعتمد على مجرد نية منتج هذه المنتجات، أو على نية الملاحظ be-holder الشخصية جدا عندما ينظر إلى هذه المنتجات؛ فنية الأول نفسها منتج «للمعايير الاجتماعية والأعراف» تاريخيا، على حين أن نية الآخر، طبقا لبورديو، «وظيفة للمعايير العرفية التى تحكم العلاقة بالأعمال الفنية فى موقف تاريخى واجتماعى، وكذلك وظيفة

لقدرة الملاحظ على تأكيد تلك المعايير ، اى لتدريبه الفنى .»

وفى هذه النقطة تبرز أسئلة مختلفة لم تلق حتى الآن إجابة واضحة ، مثل : ما طبيعة هذه المعايير الاجتماعية والعرفية ؟ كيف يمكن للاحظ الأعمال الفنية - أو قارىء النصوص الأدبية - أن يظهر هذه القدرة المزعومة ؟ ومن الذى يناط به الحكم على المعايير المزعومة ؟ وما أسس سلطته ؟ وبأى نوع من المستويات يتأسس هذا التوكيد ؟ وقد نشر ڤان ريز مقالته الثانية فى نفس العدد من Poetics ؛ [٣] وعنوان المقالة هو « كيف يصبح عمل أدبى تحفة : فى الاختيار الثلاثى الممارس فى النقد الأدبى » (ص ٣٩٧ - ٤١٧) .

وقد أعطينا صورة كافية ، فى عرضنا السابق لمقالة ريز الأولى ، عن منهجه واتجاهه . والمقالة الحالية هى تفريع على المقالة السابقة . والكاتب يكرر أفكاره ، لا سيما أن الموضوع الأساسى يصل بينهما . ولهذا ، وخشية أن يطول هذا العرض أكثر مما يجب ، فسوف نكتفى بترجمة الملخص الوافى المركز الذى صدر به الكاتب مقالته (ص ٣٩٧) .

« إن مؤسسة النقد لها سلطة إعطاء المشروعية للنصوص بأن تكون نصوصا أدبية ذات منزلة خاصة . والنقد وحده ، دون سائر المؤسسات القائمة فى الحقل الأدبى ، يُفترض فيه القدرة على تحديد خصائص بعينها للنصوص الأدبية ، وتعيين قيمتها ، وتقرير الطرق لمناقشة النصوص .

«وعلى النص ، كى ينظر إليه بوصفه منتميا إلى نوعية عالية ، أن يمر خلال مرشحات الاختيار ذات الثلاثة أنماط المتميزة من النقاد : المراجعين الصحفيين ، وكاتبى المقالات ، والنقاد الأكاديميين . والفروق بينهم ترجع إلى أوضاعهم الزمنية (المؤقتة) المختلفة فى مواجهة النصوص الأدبية ، كما ترجع إلى اتساع مدى الاختيار الذى تطرحه الأعمال الأدبية فى هذا القرن أو فى فترات سابقة . وإذا أخذنا كل شىء فى الاعتبار ، فإن الإضافات التى تقدمها هذه الأنماط الثلاثة من النقاد إلى عملية التقييم هى إضافات متكاملة ، ولهذا أثر مشجع على القول بالاستقلالية النسبية للنقد ، وبوضعه المسيطر داخل الحقل الأدبى .

«وعلى العكس من زعم النقد ، فإن عملية التقييم التى يخضع لها النص ليست قائمة على أى تبصر خاص يمكن الناقد من تعرف الخصائص النصية الجوهرية (الداخلية) التى يمكن أن تدعم تصنيفه على أنه نص أدبى ذو مستوى معين . إن القبول الاجتماعى لحديث الناقد الأدبى على أنه تقرير يبدو مقنعا عن طبيعة النص الأدبى ونوعيته يعتمد على عدد معين من العوامل التى تظل طبيعتها المقررة مؤسسيا بشكل عام غامضة . وتتصل هذه العوامل ، أولا ، بموقع الناقد داخل أحد الأنماط الثلاثة للنقد ؛ وثانيا ، بكفاءته فى إخراج حديثه فى كلمات مختارة ، تمشيا مع الفرضيات المعيارية ، والتحديدات الجوهرية المشتقة من مفهوم الأدب السائد حينئذ بين نظرائه .»

ونصل إلى المقالة الأخيرة فى هذا العرض ، وهى مقالة بيتر برجر ، Bürger المنشورة فى العدد نفسه من Poetics التى يربط فيها بين «المؤسسة الأدبية والحداثة»[٤] . (٤١٩ - ٤٣٣) فى شكل تحليل اجتماعى منطلق من أفكار ماكس فيبر Weber وهابرماس Habermas، والتى استخدم فيها الدراسة التاريخية للبويطيقا الفرنسية فى تحليله . وعلى الرغم من أن المقال منشور فى العدد الذى كتب فيه ريز مقالتيه السالفتين - وهو أمر يوحى بالاشتراك فى الاتجاه نفسه ، كما يوحى به العنوان أيضا - فإن ريز قد ألمح فى مقالته الأولى (المقدمة) إلى برجر ، وعده ، إلى حد ما ، من أولئك الذين يتكلمون عن الفن بما هو مؤسسة ، مهملين العلاقة القائمة بين «الفن بما هو مؤسسة» «وبما هو منتج معين مثبت للمؤسسات الثقافية» ولكن ريز يقول فى تعليقه الهامشى أن هذا لا يعنى أن محاولة برجر خالية من الفائدة ، بل أنها تفتح آفاقا ممتدة جدا (انظر ريز هـ ١٩٨٣ ، ص ٢٩٠ وهامش ٥) .

وإذا جئنا إلى مقال برجر نفسه وجدناه يقدم تحليلا متسما بالوضوح والاستعراض التاريخى لهذا المنهج «الحديث» فى علاقته مع فكرة الحداثة . وهو يقسم مقالته إلى ستة أقسام ؛ القسم الأول بعنوان «عقلانية الفن ولاعقلانيته بوصفه مشكلة اجتماعية (ماكس فيبر، يورجن هابرماس)» (٤١٩ - ٤٢٢) .

وهو يوضح عنوانه بأنه لا ينوى أن يشير إلى نظريات الحداثة التى تطورت فى الولايات المتحدة ، وإنما يشير فقط إلى التقاليد السوسيولوجية الألمانية التى يمثلها ماكس فيبر ويورجن هابرماس . ولكنه فى وسط هذا التحديد الأولى لمجال البحث يشير فى الهامش الأول إلى نقد لمفهوم الحداثة ، ويقول إن مفهوم الحداثة يتضمن ظواهر مختلفة كثيرة ، اتصل بعضها ببعض فقط بطريقة إضافية ؛ أما هو فسوف يستخدم الحداثة بالمعنى الذى استخدمه فيبر فى نظريته عن العقلانية Rationalization ويقول إننا إذ أردنا أن نتجنب ظهور الحداثة بما هى عملية حاكمة لنفسها self-controlled ، فعلينا أن نتبين الوسائل agents الاجتماعية المعينة للعقلانية فى العملية التاريخية . وأخيرا يجب أن نهتم بألا نحدد تلك اللحظات المقابلة لـ «الحداثة» بأنها بقايا تقليدية ؛ فمن وجهة نظر التعارضية فى العمليات التاريخية ، يجب أن نسأل أنفسنا دائما عما إذا كانت هذه التقابلات ليست (مجرد) نتائج للحداثة نفسها .

إن العلامة المميزة للمجتمعات الرأسمالية ، عند ماكس فيبر ، تكمن فى حقيقة أنه فى هذه المجتمعات تتطور العملية التى يسميها العقلانية تطورا كاملا . وتتعلق هذه الأهمية ، من ناحية ، بالقدرة على السيطرة على الأشياء عن طريق الحساب ، ومن ناحية أخرى ، بتنظيم وجهات النظر العامة World Views ، وأخيرا بإحكام الطريقة النظامية للحياة . إن مبدأ العقلانية يشكل كل مناطق النشاط الإنسانى ، علميا كان أو تكنيكيا أو أخلاقيا حياتيا . ولما كانت النظريات الاجتماعية النقدية فى القرن العشرين تشير إلى ماكس فيبر ، فإن هذه الإشارة توضح أن مفهومه للعقلانية لا يمكن الاستغناء عنه فى تحليل المجتمع الرأسمالى . كذلك يمكن أن نرى الشىء نفسه بالنسبة لعمل هابرماس «نظرية الفعل الاتصالى» . وبالإضافة إلى هذا فإننا نستطيع أن نلاحظ أن نمطا معينا من المعارضة ضد الرأسمالية ، ابتداء من روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) إلى الحركات الإيكولوجية (دراسة أثر البيئة على الكائنات) فى أيامنا ، يمكن أن يشخص بموقفه تجاه العقلانية بالمعنى الفيبرى . وإذا صح هذا فإن النظرية الثقافية التى تهتم بالوظيفة

الاجتماعية للفن أو الأدب يجب أن تدرس العلاقة بين الفن والعقلانية .

ويفحص برجر باختصار الحلول التى قدمها فيبر وهابرماس لهذه المشكلة ، ناقلا عن الأخير تحديده للعلاقة بين الفن والحداثة :

«عندما تحل وجهات نظر الناس (الدينية والميتافيزيقية) والمشكلات الموروثة عنها - والمرتبة الآن فى مصطلحات الحقيقة ، والصحة المعيارية ، الأصالة أو الجمال - فيمكن أن تعامل بوصفها مسائل فى المعرفة ، والعدل ، والذوق ؛ فإن تصنيفا واضحا لمناطق القيمة سوف ينشأ بين العلم والأخلاق والفن . (..) إن فكرة العالم الحديث المطروحة فى القرن الثامن عشر على يد فلاسفة التنوير تتكون من جهودهم لتطوير علم موضوعى ، وأخلاق عالمية ، وقانون عالمى ، وفن مستقل ، كل حسب منطقه الداخلى الخاص . وفى الوقت نفسه ، فإن هذا الطرح قد استهدف تخليص الإمكانات الإدراكية لكل من هذا التراكم من الثقافة المتخصصة لإثراء الحياة اليومية ؛ أى أنهم فعلوا هذا من أجل التنظيم العقلى للحياة اليومية الاجتماعية» .

ويلاحظ برجر أن هابرماس لا يأخذ فى اعتباره التغييرات التاريخية فى مكانة الفن ؛ وهو تحليل يراه برجر ضروريا من أجل فهم كامل لأزمته (الفن) الحالية . والأهم من ذلك ، أن وجهة نظر هابرماس المتسقة تخاطر بإغفال التعارض بين الفن (بوصفه مجالا مستقلا مؤسسيا) والعقلانية (كمبدأ مسيطر فى المجتمع البرجوازى) .

أما فيبر فيقدم تفسيرات مختلفة للعلاقة بين الفن والعقلانية ؛ فهو يفهم الفن (مثل العلم والاقتصاد الرأسمالى) بوصفه مجالا للبراكسيس Praxis الاجتماعى ، محددا بشكل متساوٍ من قبل العقلانية الغربية .. ولكن فوق كل شىء فإن فيبر الآن يؤكد التقابل بين مناطق الفن والدين (بخاصة فى روح الإخاء المسيحية) . إن فيبر يكتشف هذا التقابل على المستويات التالية :

(١) الخلاص الدنيوى ، الذى يزعم الفن أنه يزودنا به ، يقابل الخلاص الدينى .

(٢) تطبيق الحكم الجمالى (مقتصرا بشكل حاسم على ذاتية الفرد) على العلاقات الإنسانية يخالف مشروعية المعايير الدينية .

(٣) إن هذه العقلانية للدين (.. الحد من قيمة العناصر السحرية والمتصلة بالعربدة واللذة والشعائرية فى الدين) هى فقط التى تؤدى إلى الحد من قيمة الفن عن طريق الدين .

إن التقابل بين الدين والفن ، على هذه المستويات الثلاثة كلها ، يفسر التقابل بين اللاعقلانية والعقلانية . إن على أى أخلاق دينية عقلانية أن تقابل الخلاص الدنيوى اللاعقلانى عن طريق الفن . والحكم الجمالى الفردى ، مطبقا على السلوك الإنسانى ، يثير السؤال عن عقلانية المعايير الأخلاقية ، تماما كما يشجب الدين ، بشكل عكسى ، بقاء الممارسات اللاعقلانية داخل سياق الفن ؛ وهى ممارسات قد تخلص منها الدين منذ وقت طويل . ونظرا لطبيعة الفن اللاعقلانية فإنه هنا يعارض الدين المسيحى . وبالنسبة لفيبر ، فليس هناك شك فى حقيقة أن «الشجب المنتظم لأى تكريس لقيم الفن السليمة (...) لابد أن يساعد على تطوير منظمة مثقفة وعقلانية للحياة اليومية» . ومن هذا المنظور ، فإن الفن ليس جزءا من العقلانية الغربية ، وإنما هو معارض لها بشكل جذرى .

وللوهلة الأولى ، فإن ماكس فيبر يبدو وقد اختلطت عليه الأمور فى تعارض لا حل له ، إذا كان للفن أن يعد عقلانيا ولاعقلانيا معا . ولكن هذا التعارض يحل عندما نصبح واعين بالذى يدور حوله كلا النصين بشكل دقيق . إن النص الأول يتعلق بالمادة الفنية (وليس من قبيل المصادفة هنا أن الشعر الغنائى قد ترك) ، والنص الثانى ، فى المقابل ، يتعامل مع الفن من حيث هو مؤسسة ، تدخل فى صراع مع مؤسسة أخرى ، أى الدين . وطبقا لفيبر ، فإن الدين ، فى هذا الصراع ، يشجب الفن بلا عقلانيته . وهكذا فليس ثمة حاجة لوجود تعارض بين عقلانية تطور المادة الفنية وتكنيكاتها من ناحية ، وتطبيقها داخل مؤسسة لا عقلانية .

إن حل التعارض بين نصى فيبر يجب ألا يخفى المشاكل المذكورة سالفا : (١) خلال تشكيل المجتمع البورجوازى مرت بمكانة الفن تغييرات مهمة ؛ (٢) إن الأزمة الحالية للفن هى أزمة فى منزلته .

ويريد برجر أن يوضح هذه المشكلة من منطلق تاريخى . ذلك أنه يظن أن استقلالية الفن ليست عملية تحرير أحادية الخط ، تنتهى بتحويل مجال - قيمة متواجد مع مجالات أخرى إلى مؤسسة ، ولكنها عملية متعارضة إلى حد كبير ، تتميز لا باكتساب إمكانات جديدة فحسب ، بل كذلك بخسارة بعضها .

يقدم برجر بعد ذلك تحليلا للتغييرات فى مجال الأدب التى حدثت منذ الفترة الاستبدادية تحت عنوان « مؤسسية المذهب الكلاسيكى فى الاستبدادية الفرنسية » (٤٢٢ - ٤٢٤) ، وهو يتناول هنا أسماء فرنسية معروفة فى القرن السابع عشر ، مثل « كورنى » و « موليير » ، متحدثا عن العلاقة بين العقلانية فى إطار الظروف الاستبدادية الاقطاعية والأدب الكلاسيكى الممثل لهذه الظروف وخادمها . وينتهى إلى أن العقلانية لا تزال هنا موجودة فى إطار هذه الظروف . ويرى برجر أننا لازلنا نستطيع أن نشرح المشروعية الثابتة نسبيا للمذهب الكلاسيكى خلال صعود البرجوازية فى القرن الثامن عشر ، وذلك فقط إذا استطعنا أن نتعرف العنصر الحديث للعقلانية فيها .

وهذا ما يحاول أن يفعله فى النقطة الثالثة : «نجاح مفهوم الأدب عند حركة التنوير وأزمته» الفلسفية فى القرن الثامن عشر ، حيث يرى أنه فى هذه الحركة أسّست البرجوازية الرأسمالية الحديثة نفسها بوصفها موضوعا للتاريخ . وهكذا اكتسبت عملية الحداثة صفة جديدة : شخصية المشروع الواعى . وبقدر ما حدث هذا فى مجال الأدب ، أصبح الأدب مؤسسة مركزية فى الحياة الاجتماعية .

إن أزمة حركة التنوير وما يتصل بها من مفهوم للأدب كانت تُشْرَح فى الماضى بوصفها *أثرا للثورة الفرنسية* . وهذا الرأى ليس خاطئا تماما ، ولكنه يعود بالتغييرات فى المؤسسة الأدبية إلى الأحداث السياسية مباشرة ، فى حين أن نقد المبدأ المسيطر للمنفعة قد صاغه

أولا روسو وأخذه موريتز K.Ph. Morits وأصحاب حركة العاصفة والاندفاع Sturm und Drang وكان على هذا المبدأ أن يصبح أساسا جوهريا فى الإستطيقا المثالية ، وأن يشير إلى أن فكرة الحداثة تُبرز - حتى قبل الثورة الفرنسية - نوعا معينا من النقد الجذرى للمجتمع البرجوازى .

وفى النقطة الرابعة يتناول برجر « الأسس الجمالية للعبقرية واكتشاف البربرية فى الفن » (٤٢٧ - ٤٢٨) ، مناقشا فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) فى أن عقلانية حركة التنوير المبكرة لا تنسجم إلى درجة كبيرة مع المذهب الكلاسيكى . وينتقل إلى نقطة يعدها درجة إيجابية فى الموضوع ، على حين يمقتها فولتير ، وهى البربرية barbarism فى شكل الحماسة الشعرية والخيال اللذين يكونان أساس المفهوم الجديد للشاعر بوصفه عبقريا .

فى النقطة الخامسة يشير برجر إلى « بعض التشابهات الجزئية بين المذهب الكلاسيكى وجماليات الاستقلال autonomy» (٤٢٩ - ٤٣١) ، فيلاحظ أنه من الواضح أن جماليات العبقرية ، على نحو ما تطورت فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، تحتوى على عناصر مهمة تستطيع أن تتبناها جماليات الاستقلال ؛ فالاثنتان تضعان الفن بما هو نتاج فى مأزق مع المجتمع .

ولما لم تُكَوِّن مفاهيم للاستقلال فى فرنسا فى نهاية القرن ١٨ بشكل عملى ، فإن هذا يعود ، بلا شك ، إلى سيطرة المذهب الكلاسيكى الذى لم يثر حوله أى نقاش حتى على يد فلاسفة حركة التنوير . . وهذا يؤدى إلى طرح السؤال عما إذا كان المذهب الكلاسيكى وجماليات الاستقلال ، منظوراً إليهما فى ضوء فكرة تحويل الفن (الشعر) إلى مؤسسة فى المجتمع البرجوازى ، يمثلان شيئين متساويين وظيفيا . وإذا استطعنا أن نثبت ذلك ، فربما فهمنا نقص إستطيقا الاستقلال فى فرنسا .

وفى النقطة الأخيرة يتحدث برجر عن « المؤسسة الأدبية بوصفها مناظرا وظيفيا للمؤسسة الدينية» (٤٣١ - ٤٣٢) . لقد اقترح برجر فى مناقشته السابقة أن فكرة العبقرية تنتج من عملية الحداثة (بمعنى أنها استجابة لهذه العملية) ، وفى الوقت نفسه مقابلة لها ، تعبر عن القدرات غير العقلية وأنماط السلوك ، وتعبر بالمثل عن الخيال والتلقائية بوصفها قيماً إيجابية .

وهو فى سبيل مناقشة العلاقه بين مفهوم الفن والحداثة يناقش التصنيفات : الفنان بوصفه عبقريا ، الاستقبال (استقبال العمل الفنى) بما هو تأمل ، والعمل الفنى بما هو بنية كلية عضوية .

ويخرج برجر من هذه المناقشة إلى اقتراح أن مؤسسة الفن/الأدب فى مجتمع برجوازى متطور تطررا كاملا يمكن أن تعد نظيرا مساويا وظيفيا لمؤسسة الدين . إن فصل هذا العالم عن العالم الآخر يستبدل به فصل مناظر بين الفن والحياة اليومية . وعلى أساس هذه المعارضة ، فإن الشكل الجمالى يمكن أن ينزل من مرتبة الالتزام ليخدم أغراضا معينة ، ويعد شيئا ذا قيمة مستقلة . وصحيح أن الأعمال الفنية ليس لها المكانة نفسها التى للنصوص الدينية ، ولكنها لا تستقبل مثل المنتجات الأخرى للنشاط الإنسانى ، بل على العكس ، فهى تزوَّد بدرجة من الأصالة المطلقة ، بوصفها نتاجا للعبقرية . إن هذه الصفة شبه الترانسندنتالية للأعمال الفنية تتطلب استقبالا يناظر التأمل الدينى . وكما كان الدين فى الماضى فإن الفن الآن يقدم ملاذا يمكن أن تأوى إليه الطبقات المتميزة فقط . وبعيدا عن حياة يومية منظمة عقلانية ينمو نمط من الذاتية ، تتكون إشكاليته فى هذا الفصل .

ومع ذلك ، فإننا يجب أن نضع فى حسابنا ، كما يقول برجر فى نهاية مقاله ، أن النظير الوظيفى لا يتطلب هوية ممثليه . وفى عبارة أخرى : يجب ألا نستنتج من النظير الوظيفى للمؤسسات أن الفن فى المجتمع البرجوازى « ليس إلا » بديلا عن الدين . إن هذا الاستنتاج سيكون إشكاليا ، لأنه يفترض أن الأعمال ستقرر كلية عن طريق المؤسسات . ولكن ليس هذا هو الحال ، فالفن فى المجتمع البرجوازى يتأسس على التوتر بين المؤسسة والعمل الفردى .

هوامش :

(١) Siegfried J. Schmidt, The Empirical Science of Literature ESL: A New Paradigm

مجلة Poetics ، ١٢ (١٩٨٣) ١٩-٣٤ (عدد مارس)-هولندا

(٢) C. J. Van Ress, Advances in the Empirical Sociology of Literature and the Arts.

The Institutional Approach

مجلة Poetics عدد نوفمبر ، ٢٨٥-٣١٠ (١٢) ١٩٨٣

(٣) C. J. Van Rees, How A Literary Work Becomes A Masterpiece: On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism

مجلة Poetics ١٢، (١٩٨٣) ، عدد نوفمبر ، ٣٩٧-٤١٧ .

(٤) Peter Bürger Literary Institution and Modernization.

مجلة Poetics ، ١٢(١٩٨٣) ، عدد نوفمبر ، ٤١٩-٤٣٣ .

رسائل جامعية

عرض : رمضان بسطاويسى محمد

عرض لرسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث/رمضان بسطاويسى محمد إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، وموضوعها : « الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش » . وتتناول الدراسة العناصر التكوينية لرؤية لوكاتش فى علم الجمال ، مع مقارنته بجهود عدد من المفكرين ، مثل : لوسيان جولدمان ، وبيير ماشيرى ، وألتوسير ، وهربرت ماركيوز .

وكانت لجنة المناقشة تتكون من الدكتورة أميرة حلمى مطر ، أستاذة الفلسفة بالكلية مشرفاً ، والدكتور عبد المنعم تليمة ، أستاذ النقد الأدبى بالكلية ، والدكتور صلاح قنصوه ، أستاذ مناهج البحث وفلسفة العلوم بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية . وقد حصل الباحث بهذه الرسالة على درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١)

يمكننا تلخيص اتجاهات علم الجمال فى مبدأين رئيسيين هما : المبدأ الحسى الاستطيقى ، والمبدأ الوظيفى الأخلاقى . وهذا التقسيم مرتبط بالعلاقة المتبادلة بين الفن والأخلاق ، التى تفصح عن مضمون الفن ، ووظيفته الاجتماعية . وعلى الرغم من أن هذه القضية - قضية الفن والأخلاق - قد بحثت منذ أقدم العصور ، لا سيا حين نجد كثيراً من الرؤى التى تؤكد أهمية الفن فى تربية الفرد جمالياً ، وتنمية ذوقه وإدراكه ، فإن أهمية هذه القضية لا تظهر إلا فى مراحل التحولات الاجتماعية الكبيرة ، حيث يتكثف دور الفن وتأثيره الفعال . ويكاد يكون « هيجل » من أبرز الفلاسفة الذين حاولوا تحليل الظواهر الاجتماعية - بما فيها الفن - من خلال منهجه الجدلى ، دون أن يفصل العناصر الاجتماعية بعضها عن بعض . ولذلك فلقد حلل الفن وصلاته بمختلف أشكال النشاط الإنسانى ، والعلاقات الإنتاجية والسياسية . ونتيجة لذلك ، تم الكشف عن مختلف المجالات للثقافة الجمالية ووظائفها الاجتماعية المتعددة وشروط تطورها . وبناء على هذا قرر هيجل أن الفن هو أحد أشكال الكشف الذاتى للروح المطلقة ، إلا أنه يستدرك بأنه لا يمكن لكل القضايا أن تجد تموضعاً وتمثيلاً فى الشكل الفنى ، وأن القضية تنحصر فى أن الفن يعبر عن الحقيقة فى شكل محدد شعورى ، وهو بهذا يختلف عن الفلسفة ، التى تعتمد على التصورات .

ومن هذه النقطة يبدأ لوكاتش تطوير أفكار هيجل فى علم الجمال ، مستفيداً من إنجازات بعض العلوم ، مثل : علم اجتماع المعرفة ، وعلم التأويل .

وإذا نحن قارنا بين جهود كانط وهيجل ولوكاتش فى علم الجمال ، سنجد أن رؤية كانط وهيجل للجمال وفلسفة الفن تأتى نتيجة تالية لمذهبيهما العام ، ومرتبطة بالبنية الأساسية لنظرتهما إلى الوجود والإنسان . ولكن أهمية لوكاتش تنبع من كونه لا يؤسس مذهباً ، وإنما يحاول أن يجد منهجاً ، يدرس من خلاله الفن والجمال كما هو فى حقيقته الموضوعية ، ومن حيث ارتباطه بالواقع الاجتماعى والتاريخ الإنسانى .

إن لوكاتش لا يكمل لوحة رؤاه للوجود برؤية للفن والجمال ، كما فعل الفلاسفة السابقون عليه ، بل بدأ متذوقاً للفن وناقداً إياه . ولذلك فهو يهتم بالفن من أجل توضيح موقعه بالنسبة للإنسان فى صراعه الأزلى مع الواقع فى مختلف أشكاله . والنظرة المتفحصة لجملة أعماله تدرك أن القضايا الجمالية هى بؤرة اهتمامه الفلسفى ، وأن معظم أعماله الأخرى تقع هوامش حول همه الرئيسى ، ألا وهو الفن . ولذلك نجد مقولة الكلية totality تظهر فى باكورة أعماله « الروح والشكل » The Soul and Form بوصفها مبدأ رئيسياً لتفسير العمل الفنى وتوضيحه وتحليله . وتصبح المقولة ذاتها - فيما بعد - هى المقولة الرئيسية لتوضيح الجانب الفلسفى فى الماركسية . وهو يؤثرها على مقولة الاقتصاد ، لتمييز الماركسية عن غيرها من الفلسفات الأخرى .

وهذا يفسر لنا رؤية لوكاتش التى تدرس الفن فى علاقته بالبنى المختلفة للوجود الإنسانى . فهو حين ينقل رؤاه ويعممها فى المجالات المختلفة للنقد الأدبى وعلم الاجتماع والسياسة والتاريخ والفلسفة ، إنما يدرس الإنسان فى وحدته الجدلية بما هو ذات وموضوع ، متأثراً فى ذلك بفلسفة هيجل ، التى كانت القاسم الأعظم فى جملة المؤثرات التى أثرت فى تكوينه الفلسفى والجمالى . ولهذا فقد حاول لوكاتش أن يطبق الجدل الهيجلى فى مجالى فلسفة الفن وعلم الجمال ، فبحث فى الانعكاس ، وناقش فيه طبيعة العلاقة الجمالية بين الفن والواقع ، حتى توصل إلى الواقعية منهجاً جمالياً يفسر به الأعمال الأدبية من هوميروس إلى توماس مان ، على أساس أن الشكل الفنى هو أحد العناصر الاجتماعية فى العمل الأدبى .

ويمكن أن يعد لوكاتش امتداداً لهيجل فى اهتمامه بالشكل الفنى من حيث هو تعبير عن الواقع الاجتماعى لعصر ما ؛ ولكن سيتضح لنا تمايز لوكاتش عن هيجل فى تطويره لأفكار الأخير ، ومحاولته تجاوز مثاليته . فعلى الرغم من إدراك هيجـل أن التقسيم الرأسمـالى للعمل هو أساس نثر الحياة الحديثة ، فإنـه لم يـدرك مـا يختفى وراءه من علل مـادية واجتماعية . ولـذلك يفـرق لوكـاتش بـين الرواية والملحمـة ، على أسـاس أن الملحمة هى التصوير الحكائى للمجتمع فى مجمله ، أى أنها تعبير عن الكلية الاجتمـاعية ، وأن الرواية هى الفن المقـابل للملحمـة ، الذى يعبر عن التنـاقض بـين الـذات الفـردية والموضوعية الاجتماعية .

والواقع أن لوكاتش يمثل جزءاً من المناخ العام الذى يسود الفكر الأوروبى المعاصر ، والفكـر الألمانى عـلى نحـو خـاص ، بحيث لا يمكن فصل أعمالـه عن المناخ الحضارى والثقافى الذى كانت تعيشه ألمانيا فى بداية هذا القـرن ؛ فكتابـات لوكـاتش خرجت وسط حوار المثقفين الألمان حول قضايا الفكر والفن والسياسة والأخلاق . ومن ثم فإن تحوله إلى المـاركسية ونقـده إيـاهـا ، كان أمـراً طبيعياً ومرتبطاً بما يمر به موطنه « المجر » الذى كان جزءاً من إمبراطورية تضم المجر والنمسا .

ولقد كان جزء من مهمة هـذا البحث ، توضيح دور الظروف الاجتماعية والتاريخية فى كتـابـاتـه السياسيـة والأدبية ، خصـوصـاً أن بعض الباحثين يكيلون له الاتهامات بالمراجعة والتحـريفيـة . ولـذلـك فـإن المنهـج الاجتمـاعى ، الـذى لا يفصـل الفكـر عن الـواقـع فى مختلف مستـويـاتـه السيـاسيـة والإيديولوجية والاقتصـادية ، كـان ضرورة تفرض نفسها على الباحث ، بغية الوصـول إلى فهم أعمـال لـوكـاتش . والحقيقـة أن الـدوافع وراء هـذا البحث نوعـان : دوافع ذاتيـة ، متـصلة بـالبـاحث ؛ ودوافـع موضوعية ؛ تتصل بالواقع الثقافى الراهن . أما الدوافع الذاتية فهى خاصة بالباحث ، الـذى وجـد نفسـه مـوزعـاً بـين النـظر إلى مشكلات الواقع الاجتماعى والثقـافى نظرة علمية ، وتضخيم المشكلات الأخلاقية التى تتسم بـالمثالية ؛ فـوجـد فى هـذا المفكـر - لـوكـاتش - تجـربة ومحـاولـة لمواجهة هـذه الثنائية ، ورغبة فى تجاوزهـا . أما الـدوافع الموضوعية فترجع إلى أن الواقع الثقافى يشهد فى الآونة الأخيرة طروحاً فكرية لمدارس نقدية كثيرة ، هى بمثابة أدوات نظرية تتيح للباحثين قـدرة أكبر فى تحليـل النص ، مستفيـدة من إنجازات كثير من العلوم ، مثل علم اللغة ، والأنثـروبـولـوجيـا ، والعلوم الاجتمـاعيـة والنفسية . ويرى الباحث أن عرض نظريات هذه المدارس النقـدية والجمـالية دون تتبـع الأصول الفكرية لها ، يظل محاولات ناقصة ؛ إذ إن هـذه المدارس النقـدية جـزء من أبنية فكرية لها أصولها الاجتماعية والتاريخية . وهنا يـأتى دور البـاحثين فى ميـدان الـدراسـات الجمالية فى إكمال هذه النقص ، من خلال الدراسة العلمية لهذه الاتجاهات ، حيث يتم الـربط بين مـا تطرحـه هذه الاتجـاهات من خطوات إجرائية فى النقد الأدبى ، وما تنطوى عليـه من محتوى - فكـرى ومعرفى . وعـلى سبيل المثال نجد أن رؤية هيجل للفن قائمة على أساس من المنهج الجدلى ، ومرتبطة بتطور هذا المنهج ، وتغيراته الكيفيـة ، وتناقضـاته الداخلية . كذلك فإن رؤى سارتر وفرويـد مرتبطة أوثق الارتبـاط بفلسفتيهما فى المعـرفة والـوجود ؛ ولا يمكن - مثـلاً - نقل نتـائج سارتر الإجرائية فى النقد الأدبى ، دون تحليل قضيـة التخيـل وعـلاقتهـا بعلم الجمـال الفينومينولـوجى ؛ أى دون تحليل الأصـول الفكرية له .

وجـورج لوكـاتش يعـد واحـداً من أهم الأصول الفكرية التى اعتمد عليهـا كثير من الاتجاهات المعاصرة فى نـظرية الأدب وعلم الجمال ؛ فلقد أشار لوسيان جولدمان فى أكثر من مـوضع من كتـابه (نحـو علم اجتمـاع للروايـة) إلى أهميـة لـوكـاتش فى تـأسيس ما يسميه بالبنيوية التوليـدية ، وفى التحليـل الاجتماعى للأدب ، وفى دراسته لبنية الوعى الإنسـانى ، وتمييزه بـين أربعة أنـواع منـه ، هى : الوعى الزائف ، والـوعى الحقيقى ، والـوعى المجرد ، والـوعى الممكن . ولقـد استخدمت هذه الأنواع من الوعى فى كثير من الـدراسات المعـاصرة فى الإيـديـولـوجيـا ، وسوسيولوجيا الثقافة ، والوجودية . كذلـك اهتم لـوكـاتش بـدراسة تشيؤ الإنسـان فى المجتمع الاشتراكى والرأسمالى على السواء ، حتى إن جولدمان يعد كتاب مارتن هيـدجر الأسـاسى « الوجـود والزمـان » هو محـاولـة للإجابة عن التساؤلات التى طرحها لوكاتش فى كتابه « التاريخ والوعى الطبقى » .

والسؤال الآن ، كيف يمكن دراسة مفكر مثل لوكـاتش ، متعدد الاهتمـامات وغـزير الكتابات ؟ وهل يمكن دراسة كـل القضايـا التى اهتم بها ؟

والواقع أن ادعاء دراسة لوكاتش مكتملاً فيه قدر من المبالغة ؛ لا لأن لوكاتش متعدد الجوانب والاهتمامات فحسب ، ولكن لأن كتاباته غزيرة ؛ فهى تصل إلى اثنين وثلاثين مؤلفاً تقريباً ، ولا يمكن دراسة أعماله بمعزل عن الأبعاد التاريخية التى أنتجتها ، لاسيما أن كثيراً من أعماله هى ردود أفعال تجاه أحداث العصر السياسية والفكرية والجمالية ؛ وذلك كله مستحيل فى هذا الحيـز . ومن ثم فقد ركزت الدراسة على العناصر التكوينية لرؤية لـوكـاتش الجمـاليـة فى النقـد الأدبى وعلم الجمال .

والرسالة تتكون من سبعة فصول ومقدمة وخاتمة . وقد حاول الباحث ان يقدم لوكاتش بوصفه فيلسوفاً فى الفصل الأول والثانى ؛ لأن هنـاك صعوبـة كبيـرة فى الكتـابـة عن رؤاه الجمالية دون الكتـابة عنـه بوصفـه صاحب فلسفـة فى الجـدل والاغتـراب ، لاسيـما ولوكاتش ينظر إلى الفن بوصفه علاقة تفصح عن نوعية إدراك الإنسان للعالم . ومن ثم فإن نظرته إلى الفن تمثل جزءا من منهجه الجدلى العام . ومن هنا تناول الفصل الأول حياته ، وتطوره الفلسفى ، والمراحل المختلفة التى مر بها ، وهى : مرحلة النقد الأدبى ، ثم مرحلة المـاركسيـة والهيجلية ، ثم مـرحلة تـاريـخ الفلسفة ، ثم مرحلة النظرية الجمالية . وفى هذا الجزء أيضا عرض لأهم كتبه ، وبحث فى مصادر فلسفته ، وهى الكانطية الجديـدة ، وفلسفـة دلتـاى ، والفلسفـة الهيجليـة ، والفلسفة الماركسيـة . وحتى لاينفصل هـذا الجزء عما يليه من أجزاء ، فقد اعتمد على الطبعات الحـديثة من أعماله ، التى تحفـل بتعليقاته على أعماله المختلفة ، مع الاستفادة من آراء البـاحثين حـول مواقفـه السيـاسية والفكرية .

أما الفصـل الثـانى فيتنـاول الجـوانب الإبستمـولـوجيـة والأنـطولـوجيـة لـرؤيتـه

الجمالية ، كما تظهر فى الجدل والتشيؤ ويتتبع الباحث قضية الاغتراب والتشيؤ لدى لوكاتش ، مع مقارنتها بنصوص هيجل وماركس ؛ وهذا وارد فى كتاب لوكاتش الأساسى (التاريخ والوعى الطبقى) ، الذى يتحدث فيه عن الاغتراب والتشيؤ ووعى البروليتاريا ، ويدعمه بنقده للفكر الغربى . وأهمية هذا الكتاب لا تنبع من أهمية الموضوعات التى يطرحها فحسب ، بل من الضجة كذلك التى أثيرت حوله ، وجعلت لوكاتش يقدم نقداً ذاتياً لما ورد فى الكتاب من أفكار تختلف مع وضعية إنجلز وتنتقده . وقد نبه الباحث إلى ضرورة أن يؤخذ هذا النقد بكثير من الحذر ؛ لأن لوكاتش عاد فنفى هذا النقد الذاتى ، وقال إنه حدث لأسباب سياسية . والواقع أن هذا التناقض فى بعض كتابات لوكاتش قد جعل الباحث يعتمد بشكل أساسى على نصوص لوكاتش نفسها ، لتحليل الاتجاه السائد فى تفكيره .

أما الفصل الثالث فهو بمثابة مدخل إلى المبادىء الأساسية التى تستند إليها رؤية لوكاتش فى علم الجمال . وفى التمهيد الخاص بهذا الفصل ، حاول الباحث أن يقدم عرضاً سريعاً للرؤية الماركسية للفن ، لاسيما أن كثيراً من رؤى لوكاتش تنطلق من تحليل نصوص ماركس وإنجلز ، ولأنه استفاد من النظرية الماركسية فى كثير من مفاهيمه الجمالية ، مثل النمط ، والانحياز ، والواقعية فى الفن . وقد توصل الباحث إلى أن آراء ماركس وإنجلز حول الفن ، معظمها إشارات وملاحظات عامة ، تفتقر إلى التشكيل فى كل متماسك ، أو نظرية أدبية متكاملة ، على عكس هيجل ، الذى نعثر لديه على مذهب جمالى متكامل ، يترابط مجموع مفاهيمه من خلال الجدل الهيجلى ، الذى يربط المنطق بالتاريخ .

وفى هذا الفصل نتناول الموضوعات التالية : الطبيعة النوعية لعلم الجمال عند لوكاتش ؛ مفهوم الجميل ؛ الانعكاس فى العمل الفنى ؛ علاقة الشكل بالمضمون فى العمل الفنى ؛ الشكل والإيديولوجيا ، وظيفة الفن . وفى ختام هذا الفصل يقدم الباحث نموذجا لبعض رؤاه النظرية فى علم الجمال ، من خلال شرح جماليات السينما لديه .

أما الفصل الرابع ، فيتناول العناصر التكوينية لرؤية لوكاتش الجمالية . وهذه العناصر تتمثل فى الكلية فى الفن ، ونظرية النمط ، والتاريخية بوصفها مقولة جمالية ، والواقعية من حيث هى منهج جمالى تفسر به الأعمال الأدبية . وفى ختام هذا الفصل دراسة لمقولة التموضع اللامتعين ، بوصفها مقولة إجرائية تعبر عن الجانب الجدلى فى نظرية النمط فى الأعمال الفنية ، لاسيما أعمال الموسيقى المجرى بيلا بارتوك . وهذا الفصل ، مع الفصل السابق عليه ، هما جوهر موضوع البحث .

أما الفصل الخامس فيتناول الجانب التطبيقى لرؤية لوكاتش فى مجال الرواية الأثير لديه ؛ وفيه يتم تحليل الأصول الاستطيقية لنظرية الرواية كما تتبدى فى أعماله النقدية ، مثل : « الرواية التاريخية » ، و« الكاتب والناقد » ، و« الرواية بوصفها ملحمة البورجوازية » ، و« ودراسات فى الواقعية » . ويتناول هذا الفصل علاقة لوكاتش بالنقد الأدبى ونظرية الرواية .

وفى الفصل السادس استعراض لأثر لوكاتش فى الفكر الجمالى المعاصر ، من خلال عرض لاتجاهات النقد ونظرية الأدب فى القرن العشرين بشكل سريع ، يحدد فيه موقع لوكاتش منها ، ثم نعرض للحوار الفكرى الذى دار بشكل مباشر وغير مباشر بين لوكاتش وغيره من المفكرين ، مثل إرنست فيشر ، ورروجيه جارودييه ، وبيير ما شيرى ، وألتوسير ، ووالتر بنيامين ، وبريخت . ثم يطرح الباحث نموذجين للفكر الجمالى المعاصر من خلال مقارنة تفصيلية بين لوكاتش وهربرت ماركيوز ، ولوكاتش ولوسيان جولدمان ، الذى نقدم دراسة طويلة عنه ، على أساس أنه أحد الذين تأثروا بأفكار لوكاتش وطوروها .

أما الفصل السابع فهو يحتوى على رؤية نقدية لفكر لوكاتش الجمالى ، وفيه محاولة للإجابة عن السؤال الجوهرى ، وهو : هل قدم لوكاتش منهجاً جمالياً ماركسيا أو هيجلياً ؟

والخاتمة تتعرض لأهم نتائج البحث وهى :

١ - إن لوكاتش فى رؤيته الجدلية للفن يجسد لنا السمات النوعية التى يتميز بها الفكر الجمالى المعاصر . ويظهر هذا بشكل واضح فى اهتمامه بتاريخ الفن وتطوره ، وتطور أشكال الأدب على وجه الخصوص ، من الملحمة إلى الرواية ، وخصائص الرواية النوعية ، التى تعكس التغيرات التى تطرأ على البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع البشرى . وقد استخلص لوكاتش من دراساته الجمالية حقيقة بسيطة ، مؤداها أن الأشكال الفنية هى التى تجسد شكل الحياة الحديثة التى نحياها ؛ فلقد عقد مقارنة بين الجوانب الجدلية فى الشكل الروائى وأنماط الحياة الاقتصادية فى المجتمع ، وتوصل من خلال هذه المقارنة إلى أن شكل الرواية هو نفسه شكل البناء الاقتصادى للمجتمع .

٢ - أما عن التساؤل حول انتماء لوكاتش للهيجلية أو الماركسية ، فلقد حرص الباحث على عدم وضع لوكاتش فى تصنيف جاهز يخل بشروط البحث العلمى ، الذى ينفى وجود أطر جاهزة يفسر بها الباحث معطيات بحثه ، لكن يمكن القول إن الجوانب الهيجلية فى فكر لوكاتش هى مبادىء منهجية يهتدى بها لوكاتش فى بحوثه الجمالية الفلسفية . أما الإشارات الكثيرة التى نلتقى بها فى كتاباته إلى الماركسية فهى بمثابة تطبيقات أصيلة يستعين بها فى شرح الفكر الجدلى .

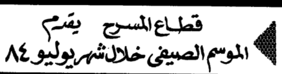
ولكن لايمكن إطلاق نعت الهيجلية على أعمال لوكاتش بكل ما تحمل من معنى ؛ لأن لوكاتش قد بذل جهداً كبيراً للتخلص من مثالية هيجل ، وإضفاء طابع مادى عليها .

٣ - إن إنجاز لوكاتش الأساسى يتضح لنا حين يذهب إلى القول بأنه لاتوجد علوم جزئية ينفصل بعضها عن بعضها ، مثل علم القانون ، أو الاقتصاد ، وإنما يوجد علم واحد فحسب ، هو علم التاريخ الجدلى لتطور المجتمع فى كليته . وكلية المجتمع لايمكن إدراكها على المستوى المعرفى ، إلا إذا كانت الذات التى تطرحها ذاتا كلية . وهذه

النظرة الخاصة بكلية الذات والموضوع تتمثل فى الطبقة الاجتماعية . وهكذا عمق لوكاتش مفهوم الكلية كما يتبدى عند هيجل ، بإضافة كليـة الذات أيضـا ، التى تقوده إلى دراسـة الوعى الطبقى .

٤ - من إنجازت لوكاتش أيضا دراسته للعلاقة بين الطبقة الاجتماعية وأعمالها الثقافية ، من معرفة ، وفن ، وأخلاق ؛ أى بين الطبقة ونظرتها إلى العالم التى تتمثـل فى هذه الأعمال الثقافية ، بحيث يصبح الوعى الطبقى لديه قاعدة إسناد للأعمال الثقـافية التى تنتجها الطبقة ، والتى يمكن أن توافق - من الوجهة الفعلية - موقفاً نمطياً لطبقة ما فى عمليات الإنتاج . ولكن لوكاتش لم يستكمل هذا الإنجاز فى دراسة العلاقات الوظيفية بين الطبقات الاجتماعية وإبداعاتها الثقافية ؛ وهو مايطلق عليه الآن اسم « علم اجتمـاع المعرفة » .

٥ - إن فلسفة الفن عند لوكاتش قد أوضحت الطابع الاجتماعى والمعرفى للفن ، بوصفه وسيلة من وسائل الإدراك النوعى للعالم . ويمكن أن تضيف طابعاً وجودياً للفن عند لوكاتش ، لأنه ينظر للفن بوصفه وسيلة لتفتح إمكانات الإنسان الكامنة فيه ، وإظهار قدراته المبدعة ؛ فهو يقول لنا إن الفن العظيم يجعل الأعمى يبصر ، والأصم يسمع .
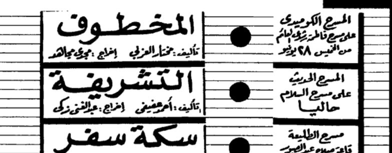


المجلس الأعلى للثقافة
البيت الفنى للمسرح

قطاع المسرح يقدم
الموسم الصيفى خلال شهر يوليو ٨٤



القاهرة



المخطوف
تأليف: مختار العزبي إخراج: مجدي مجاهد
المسرح الكوميدى
على مسرح فاطمة رشدى بالعتبة
من الخميس ٢٨ يونيو

التشريفة
تأليف: أحمد عفيفى إخراج: عبد الغنى زكى
المسرح الحديث
على مسرح السلام
حاليا

سكة سفر
تأليف: محمد الفيل إخراج: ناجى كامل
مسرح الطليعة
قاعة صلاح عبد الصبور
من السبت ٣٠ يونيو

الإسكندرية

ولاد الإيه
تأليف: محمد الباجس / ناجى جورج إخراج: عبد الغفار عودة
المسرح المتجول
على مسرح سيد درويش
من الخميس ٢٨ يونيو

حاجة تجنن
تأليف: د. عزة عبد الغفور إخراج: د. أسامة محمد عوض
المسرح الكوميدى
على مسرح بيرم التونسى
من الخميس ٢٨ يونيو

الاتفاق العجيب
تأليف وأشعار: يحيى زكريا إخراج: نبيل صلاح الدين
المسرح القومى للأطفال
على مسرح العرائس بالإسكندرية
من الخميس ٢٨ يونيو

أبو على
إعداد: سيد حجاب إخراج: صبيح السقا
مسرح القاهرة للعرائس
على مسرح العرائس بالإسكندرية
قريبا





مسرح الغرفة

على المسرح [illegible] من أول يوليو

احذروا
من ١ إلى ٧ يوليو
تأليف: محفوظ عبد الرحمن
إخراج: أبو بكر خالد





الحال
لرام رفزوس
من ٢٤ الى ٣٠ يوليو
تأليف: محمود دياب
إخراج: أحمد عبد الهادى

the point of view of a different cognitive discipline, in this case sociology.

Diab starts by noting that two different, though interdependent, tendencies have governed the development of linguistic research: discrimination and integration. Both are in fact but two faces of one and the same coin, aiming at developing and modernizing research into language. The writer then refers to ethnomethodology as the latest cry in the field of sociological study of language during the last two decades. Sociologists have lately started to take interest in this new branch of research. The main problem posed by ethnomethodology is to reveal the common basis of language and society; in other words to reveal the principles dominating the relationship between social structures and linguistic structures. The way to achieve this goal is to identify comparable units in each, showing their interdependence and interaction. Neither the socio - linguistic approach, nor the anthropological approach, has managed to account satisfactorily for all aspects of the phenomenon of language. This is due to their limited scope and to their failure to see the socio - cultural character of language in all its complex totality, as well as failure to grasp the way its functions are performed. Hence the emergence of 'The Sociology of Language' which seems to be more connected with cognitive and methodological frames of reference in sociology. This may be regarded as a reaction to the positivistic philosophies of the nineteenth century. It may also be due to the scientific, intellectual and theoretical difficulties confronting the interaction of symbols. Finally, it may be due to the appearance of a large number of social problems with an ever - quickening tempo needing to be handled immediately without reference to their historical roots in the past or to their relationship with other problems.

Ethnomethodology regards the language of daily life as an essential factor in the formation of a social system. This kind of usage is therefore the subject of an intensive study seeking to shed light on symbols, signs and meanings as components of a social structure affecting both individual behaviour and social interaction. Nevertheless, the fact remains that the aspiration of ethnomethodology to cover all kinds of socio-linguistic problems is still hampered by the absence of adequate means.

Last, **Mustapha Safwān** writes of **'The New in the Science of Rhetoric'** giving the final touch to this issue and establishing a link between the question of modernity in language and in different literary genres.

Safwān notes that the theory of 'forms' such as metaphor, simile, figures of speech, metonomy, etc.. has undergone no radical change throughout the centuries, due to its attachment to the belief that the function of language consists in giving expression to things and to meanings preceding them. **Hegel** went some way towards challenging this belief demonstrating that things or particulars have no existence apart from language or universals. His criticism, however, was not such as to change a long-cherished belief sanctioned by time. Only with **Saussure** did it become recognized that language was a system in which the signified depended on the relationships between its functions. These relationships were either diachronic or synchronic. Following in the steps of **Saussure, Roman Jakobson** managed to replace the old division based on two linguistic axes: the diachronic and the synchronic. Nevertheless, some of **Jakobson's** phrases - according to **Safwān** -would produce the impression that falling under either heading was dependent on the relations between things. It was **Jacques Lacan** who effected a total liberation of forms from such enchainment

With the above-mentioned studies we conclude our presentation of the question of modernity, in all its ramifications, on the theoretical level. The forthcoming issue of **Fusūl** will feature further studies, treating of the manifestations of modernity in contemporary Arabic literature. The present issue concludes with a critical experiment conducted by **Ferial Ghazoul** seeking to fix some traits of modernity in the poetry of **Mohamed Afifi Mattar,** as well as a contribution to **The Literary Scene** section, by **Fadwa Malatī - Douglas,** dealing with the manifestations of modernity in the new Arabic novel as exemplified in the work of **Youssef 'al-Kaeed.** Both papers - we are glad to testify - are examples of the concurrence of modernity of literary criticism and modernity of a literary text: a happy marriage of modern subject- matter and modern medium is here consummated to the enrichment of both.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID

maintains that Arabic has always been one language, up from the time it was first spoken by Arabs to our present day, despite all changes of vocabulary and style. These changes, however, are to the credit of the language testifying as they do to its diversity and variety.

'Al - 'Assad claims that creativity in language could only be achieved by one thoroughly versed in it, with a firm grasp of its etymology and grammar. Long experience in writing cannot replace the need for knowledge of the medium: to dabble in writing in the absence of a thorough knowledge of its secrets, different usages and traditions is merely to heap one layer of ignorance upon another and leads ultimately to stagnation, a natural product of the lack of knowledge and of failure to be open to whatever is new and fresh. In its vocabulary, syntactical structures and styles, the language has managed through the centuries to grow with time and to meet the needs of modernity in each age at the same time as it struck a balance necessary for particularity and distinction. It was through it that a writer's personality, as well as the character of a whole nation, could assert itself.

'Al-'Assad then reviews the process of modernization that took place when language was confronted, in the modern age, with political, social, and economic issues, with issues pertaining to education, science and technology, and finally with issues of a literary and artistic nature.

Next, there is **Tammām Hassān's' The Arabic Language and Modernity'**.At the beginning of his study, the writer dwells on the different significations of the concept of modernity in accordance with its specific contexts. To him, modernity in a historical text is connected with time; in a text of social reform with change; in an artistic text, a piece of scientific research or industry with innovation. From the point of view of the religious institution, modernity is linked with innovation: innovation is often misguided and hence punishable by the fires of hell. Some religious thinkers, however, have defended what they called a good innovation produced by the needs of the age. As for the domain of customs and traditions, modernity is looked askance upon and is often designated as a 'vogue' or a 'fad'. The upshot of the above is that the concept of modernity has various shades of meaning, eliciting various responses, in the different domains of human activity.

Hassaan concedes that the development of language is an inevitable process. A case in point is the changes, phonological, semantic and syntactic, that came over Arabic throughout the centuries. The relationship between modernity and language, however, is not confined to this: it is to be seen on the other levels related to the way language is regarded. **Hassaan** reviews different methods of considering the phenomenon of language: there is the historical approach, the methods of **Saussure** and of the American linguists **Bloomfield** and later **Chomsky.** There is the School of Copenhagen, the School of Prague etc... On the other hand, the writer reviews different grammatical and linguistic approaches to Arabic and their bases: induction, calassification, abstraction, determinism, the descriptive method, linking sound with sense, comparison, writing histories of language, interpretation, verification of conclusions and other methods employed by modern scholars in the field of the study of Arabic.

The third contribution to this group of studies is **'The Arabic Language: Subject and Medium'** The writer, **'Ahmed Mukhtār 'Omar,** views language from two different angles: as a medium and as a subject. Modernity of language as a medium is dependent on its ability to provide speakers of a given tongue with the means to express their needs adequately and forcefully. On the other hand, understanding of language as a subject is to be judged within the framework of a given era, taking into consideration any linguistic studies that may be carried out in other languages. **Omar** notes that language as a medium has receded in the modern age with language as a subject coming to the fore.

Language as a medium suffers - according to the writer - from various forms of distortion and disfigurement. It is also excluded from many a serious domain. **Omar** proposes a number of measures capable of getting language as a medium out of its present rut. On the other hand, the Arabic language, as a subject, has progressed with the progress of linguistic studies all the world over . The study of language for the sake of learning may have made a remarkable advance, but language for use, or functional linguistics, still lags behind, as far as Arabic is concerned. The great challenge facing Arab linguists at the present time is how to restore the effectualness of Arabic and how to present it to learners and readers in a modern dress. According to the writer, this can be achieved only through the foundation of an 'Arab Center for Applied Linguistics' undertaking to handle all practical problems rendering Arabic incapable of performing its vital duties in all walks of life.

We next come to **Mohamed Hāfiz Diāb's 'Ethnomethodology: Notes towards a Sociological Analysis of Language'**. This takes us to another domain of linguistic research, in which language is viewed from

productive of that ideology and of its mechanisms. Thought therefore - as far as its content is concerned - constitutes an ideological body. From the point of view of its instruments, it is an intellectual structure based on mental principles, concepts and mechanisms. Analyzing the concept of creativity, 'al - Jābirī concludes that it has two basic traits: innovation and originality. Innovation in art and philosophy corresponds to making new discoveries in science, whereas originality in the first two corresponds to the verifiability of the latter. Any creation has therefore to be both original and new; it is a discovery that is also verifiable.

The writer goes on to epistemologically analyze modern and contemporary Arab discourse as a bearer of thought. He claims that it has made no real progress in any of its various fields, ever since it started to call for a renaissance. This - according to the writer - is put down to the fact that the mechanism productive of this thought is always dependent on previous models as a frame of reference.

It also tends to deal with mental possibilities as if they were actual facts. Memory and emotion in it often usurp the place of reason. Hence Arab thought remained torn between two poles of an Arab Islami!c past and a European present. Its concepts were therefore derived from a reality not representative of the "here" and "now" . In time, these concepts turned into declamatory "substitutes" for reality, instead of being-as they should have been- functions of a real **donnée.** In this way, the Arab self lost ist independence in the context of history and remained subject to a foreign model - an Arab past or a European model - enchained to the mechanism of thought engendered by either.

In his diagnosis of present Arab culture, **'al-Jābiri** records the existence of three cognitive systems : (i) a lingual system represented by the Arabic language and the sciences attached to it. It consecrates a vision of the world based on discontinuity and the lack of causality (ii) a gnostic cognitive system, a view of the world based on participation and continuity (iii) a scientific cognitive system based on the system of causal connections.

'Al-Jābirī concludes that the crisis of Arabic thought is basically cultural. It has-right form the beginning-been connected with politics rather than science, and subject therefore to the vicissitudes of the former. In order to transcend this crisis, the present and the past have to be reconstructed and integrated. Elements of the past should be taken to pieces and re-arranged in such a way as to produce a new culture capable of giving rise to a real renaissance.

In harmony with **'al-Jābirī**'s paper, as far as their starting-points are concerned, is **'Anwar ʿAbdel Malik's "Creativity and the Civilizational Project".** He starts by asserting that the shift of focus from the problem of tradition and innovation to that of copying and imitation as opposed to creation is basically a shift from servile subjection to the West to a movement in the direction of liberation, sovereignty and carving a distinguished place on the map of the world. According to **ʿAbdel Malik,** the concept of creativity has crystallized recently in the form of a much used term. From the point of view of content, howerer, it has always been there, disguised under other names, in eastern centres of civilization as well as in the socialist countries of Europe, at a time when the main concern of these peoples was to catch up with the achievements of an advanced industrialized West. This historical phase, however, has witnwssed a number of defeats and setbacks, especially in the period extending from the Chinese Revolution of 1949 to October 1973, leaving the strategic goal of these nations still largely unrealized.

Creativity - according to the writer - is mainly a product of subjective particularism. It seeks to create new and original contents facing the problems of modernization. Hence **Abdel Malik**'s idea of a civilizational project. He concludes that the latter combines comprehensiveness, historical particularism, the challenge of the present and a vision of the future. It gives precedence to a deeper dimension over immediate exigencies.

The Arab civilizational project - as outlined by the writer - has many components and a number of characteristics. It is capable of mobilizing the historical continuity of the nation. It replaces diversity and dissension by unity and solidarity; strategy takes precedence over tactics. As for authority and its place in this project, it will not be a means of suppression by any one minority but a melting- pot containing all the potentials of different schools of thought and social classes.

Thus end the studies concerned with the concept of modernity and the problems it poses both in its historical context and in our living experience. Next, the present issue of **Fusul** presents a number of studies, of a more specialized nature, seeking to gauge the dimensions of modernity within the framework of language.

First in this group is **Nasser al - Din ʿal-Assad's 'The Arabic Language and Issues of Modernity'.** The writer

to the fact that the innovators masterd the sciences and literature of the modern West. Admiration for the West, however, was not as strong in the field of literature as it was in other fields. This was due to the fact that the Arabs have always taken pride in their language and in their poetic tradition. Since cultural infiltration is by its very nature slow and a matter of degree, Arab critics of the nineteenth century found it difficult to recognize the new western standards and to formulate them in an integrated form. Attempts to achieve this end, however, did not cease and ultimately bore fruit in the writings of the pioneers of the 'Renaissance'.

In contradistinction with this historical approach to the phenomenon of modernity in Arab critical thought, **Anwar Luca's 'The Starting-point for Modernity: Place or Time?'** calls attention to the influence of change of place on the act of modernity. The writer starts by challenging the theories of evolution current in the nineteenth century (**Auguste Comte, Darwin,** etc ...) as well as temporal definitions of modernity oblivious - in his opinion - of the fact that the European Renaissance, which produced the concept of modernity, sought inspiration in an ancient heritage and set its potentials free. **Luca** then asks : could not the current of modernity be set by a shift in place ? The answer in the affirmative is borne out by the fact that the European Renaissance was the product of the flight, in the fifteenth century, of Greek scholars with their manuscripts to Italy following the fall of Constantinople in the hands of the Turks. On the same analogy, the writer seeks to trace the phenomenon of modernity in the Arab world as exemplified in the experience of **Refāa 'al - Tahṭāwī,** a pioneer Arab who landed in Marseilles and recorded his impressions of the first scene his eyes caught sight of as he sat in a café. **Luca** examines the text in which **'al - Tahtāwī** records this experience. He reads it in the light of **'al - Tahṭāwī'** s life journey to integrate his cultural and civilizational character. The rise of **'al - Ṭahṭāwī'** s sense of modernity and his journey in space are compared with what the French psychologist **Jacques Lacan** calls 'the mirror phase'.

From this review of **'al - Tahtāwī's** experience, **Luca** concludes that the current of Arab modernity is best represented by those who - like **'al Ṭahṭawī** - travelled in space reviving their native tradition - through cultural interaction with a foreign milieu - in response to the needs of mental and spiritual development. Since the starting-point of modernity is a shift in place, the great gap that remains to be filled is one related to the return journey: how to accommodate the work of pioneers, both in the domains of artisitic creation and in translation, to the needs of the masses in our present society.

Following this attempt to gauge the dimensions of modernity in our literary life, **Mohamed Muṣṭafa Badawi** writes of **'The Problem of Modernity and of Civilizational Change in Modern Arabic Literature'.** The writer takes note of the ever—growing feeling on the part of Arab writers - starting from the early phase of the Arab Renaissance, - that they were committed to taking part in changing and developing their societies. This came as a reaction to an earlier phase in which the social role of literature was minimal; originality and creativity in poetry shifted focus to concentrate on skilful craftsmanship and interest in form to the exclusion of substance, rather than the exploration of fresh areas of the human experience. The use of tropes and flowery language came to replace the human experience and the awareness of change in the life and values of society. Arabic literature was then a fossil and a parasite: something subsisting on old models out of time. Modern Arabic literature was therefore an attempt to retrieve this lost sense of time. The very concept of literature changed approaching the Greek concept of **Mimesis** as developed by modern European critics. True innovation in literature came to be equivalent, necessarily and in various degrees, to bringing about a change in society, its civilizational values and its categories of thought.

The Arab man - of - letters, however, was bound to use a language with a long literary history. He had to preserve its heritage through the generations, having become of necessity a force of fixity and preservation. Hence two opposite desires combatted in his breast: on the one hand he wished to innovate, to modernize and to change the life of his countrymen. On the other, he felt the strong grip of tradition and conservatism. Generally speaking, the development of modern Arabic literature took the form of a shift from the pole of conservatism to that of bold experimentation.

The concept of modernity is linked with the concept of creativity to the extent of being interchangeable on many an occasion. Nay, creativity - according to some writers - is a basic condition of modernity; according to others it is the other way round. Hence some of our contributors have chosen to approach modernity through the gates of creativity.

A case in point is **Mohamed 'Abed 'al - Jābirī's 'The Crisis of Creativity in Contemporary Arab Thought'.** It is a reading of the other face of the coin. To **'al - Jābirī** thought is identical with the subject of thinking. It is a kind of ideology, as well as being the instruments

The papers mentioned so far have this much in common: they all seek to define a new vision and to lay its foundations. We then move to a second group of papers seeking to explore historical realizations of modernity, both in theory and in application. This group is motivated by the fact that modernity is at once a vision and a behaviour, enactable in time, so that each new era is an attempt to negate the one preceding it. Thus **Mohamed ʿAbdel Muttalib,** author of **'Manifestations of Modernity in the Arab Heritage'** takes us back to the historical Arab experience, starting from the belief that time is a decisive factor in giving modernity its significance. By time, however, he does not mean the chronological sequence of events, according to which our daily lives are organized, but rather the quantitative accumulation of cultural, social and religious phenomena in a certain era. The writer discusses the views, nay visions, of historians and critics of literature of the relative ranks of the poets and their division into major and minor. He points out the attitudes of critics, linguists and grammarians showing their resemblances and differences. He also dwells on some aspects of modernity as manifested in the work of some poets of the Abbassid era. A number of texts are quoted in support of his claim, followed by a study of the artistic changes that came over the language, imagery and meaning of Arab poetry in that era. **Abdel Muttalib** concentrates on the far-fetchedness and obscurity of similes and metaphors in much Abbassid poetry linking this phenomenon with the wider range of subjects and the prominence of the 'I' in a sizeable portion of that poetry.

In addition to taking cognizance of the issue from a historical point of view, the ultimate goal of **ʿAbdel Muttalib** is to reveal those aspects of modernity in the Arab heritage as could be introduced-or partly introduced-into the texture of our present consciousness, without being confined to them to the exclusion of other elements.

On much the same ground **Mohamed Fatouh ʾAhmed's 'Modernity from an Eclectic Perspective'** moves. The writer here traces the phenomenon of modernity in Arabic poetry with special reference to what was known in the Abassid period as the poetry of **muwalidin** (innovators). The concept of modernity was then two-fold: on the one hand, it was positive, standing for innovation. On the other, it was negative, standing for the break with old models. It was in the framework of this duality - according to the writer - that the eclectic view, based on reconciliation of opposites, originated. The eclectic view, however, was also the product of another concept, namely historical relativism in so far as the new and the old are concerned. The new was rationalized and justified; or it was made to seem inferior to the old; or it was regaraed as analogous to it. **Fatouh** traces the manifestaions of this eclectic approach in the work of **ʿIbn Qutayba, ʾal-ʾAmidī** and **al-Kādī al-Jurjānī,** among the ancient critics, commending in particular the views and attitudes of the latter . This eclectic tendency, however, was revived in the movement of Arab 'Renaissance' and the ones following it . It differed from the old eclecticism in matters of detail, but itwas in agreement with it in all essentials .

Fatouh's paper and the one preceding it assert that the question of modernity as such is not a new one: it has always been a besetting concern of Arab thought and criticism, though- of course- the way it was presented by modern Arab critics was not the same as that of their predecessors, due to the fact that they lived in a different age with new **données .**

Developing the same theme, but starting from the so-called Arab 'Renaissance', **P. Cachia** writes of **'The Development of Literary Values in the Nineteenth Century: Theory and Application' . Cachia** starts by challenging the view that contact with the West was the main reason for the changes of social life in Egypt, Syria and Lebanon, and then in the rest of the Arab world, in the nineteenth century . He believes instead that the formation of new values did not occur, in all domains of thought, as a result of direct contact with the West . No discernible trace of the western influence can be found in. say, **Refāʿa ʾal-Tahṭāwī's** theory of literature, or in **Osman Jalāl**'s reading of **Boileau's Art Poétique** where the section concerned with the 'new' literary criteria was simply dropped by the translator . Most critics went on writing books and treatises on the old models (e.g. **al-Marssafī**) and this was reflected in the poetic effusions of **ʾal-Bārūdī** and others .

All the same, **Cachia** calls attention to a phenomenon worthy of note: a number of writers - including **ʾal-Shidyāq, ʾal-Nadīm, Gorgy Zeidān, Domitt** and **al-Muwailhī** -despite their attachment to the Arab heritage-were responsive to western influences in their writings . Literature of **badīʿ** (Tropes) dominated the first decades of this century, catering for the needs of a narrow circle, identical in formation and values. Things began to change, however, and this kind of literature had to abandon its place of prominence; its criteria being played out . It gave way to a new constellation of intellectuals who raised the banner of Arab "Renaissance" and spoke for a new era . This was partly due to the military invasion of the East by the West, and partly

On the other hand, modenity may take an ideological form . **Barāda** deals with the concepts of modernity in their emigration from their American-European dominant origins to our third world . In the absence of basic structures identical with those leading to the rise of modernity and modernism in Europe (liberalism, democracy, rationalism, etc ..) modernity in the East took an ideological form . It turned into a rhetoric seeking to make up for backwardness and the absence of progress .

The second section of **Barāda's** paper deals with the attitudes of Arabic literature to the issue of modernity . Two concepts of modernity, in an Arab context, are evoked : that of **'Abdullah 'al-Ārawī,** a thinker, and that of **Adonīs,** a poet-critic . Historicism is **'Al-'Arawy's** starting point, whereas **Adonīs'** is modernity of artistic creation . As a matter of fact, all concepts of modernity in Arab thought and literature do boil down to one of two things : a utopian modernity based on rejection of the present, on innovation, on asking radical questions and on the human powers of creativity to get out of the preseent rut of modernity; or - alternatively - it is a dialectic modernity believing in change and in the need for practising ideological criticism from the point of view of historical Marxism .

Barāda concludes by calling attention to the necessity of a precise definition of the theoretical strategy of discourse in our writings, so that concepts and methods may be freed from 'innocent' loose speech and from 'glamorous' slogans of modernity alike.

While **Mohamed Barāda** dwells on the two basic trends of the concept of modernity in Arab literature and thought, **Khālda Saʿīd,** in a study of the intellectual traits of modernity in the Arab world, dwells on its creative aspects in an attempt to find roots for it in a real context. She therefore notes how discussions raged on the question of innovation in poetry in the fifties, claiming that this critical debate was the outcome of a radical change of outlook. The writer believes that the real achievement of Arab modernity lies in the fact that it made man the source of all criteria, rather than a slave to any imposed upon him from the outside. This is the significance of the work of **Jibran,** of **Ṭaha Hussein** and of **'Alī 'Abdel Rāziq**. The first presented his readers with a new image of Christ as a self-transcending human being, in opposition to the old and traditional images of Jesus as the son-of-God. **Ṭaha Hussein** and **'Alī 'Abdel Rāziq,** on the other hand, asserted that man was the master of his heritage, and not the other way round. This was reflected in many domains and marked two main phases: the Arab 'Renaissance' in the late nineteenth century and the age of modernity in the present era. The three men named above were the real initiators of modernity as a comprehensive movement of thought.

Modernity-within the framework of this movement-was closely linked to creativity. It was both a criticism and a transcendence of the self. The introduction of the self was a major trait of the creative works produced by this phase, more prominent, perhaps, in poetry than in fiction. This achievement on the part of Arab modernists encouraged some currents of thought,to assume a philosophical role. on the other hand, the humanities were integrated into the literary text; the classical theory of imitation collapsed, with the collapse of prototypes in what was tantamount to a 'death-rebirth' myth, one that was common to Arabic literature from The fifties to the present day, embodying as it does a common national concern of a whole civilization. According to **Khālda Saʿīd,** the myth of modernity is an ever-generative movement, a constant dialectic representative of the state of mind of Arab society.

Next we come to **Kamāl 'Abū Deeb's 'Modernity, Authority and Text'** The writer starts by rejecting the commonly-held belief that Arab modernity is a replica, or a tributary, of its Western counterpart. He seeks to deal with modernity as exemplified in the produced text. Like **Khālda Saʿīd,** he is all for a creative vision capable of effecting a radical change.

'Abū Deeb equates modernity with rejection of, and detachment from, authority. It is belonging to something outside its own fold; to something free from its sway. Freedom, in this sense, is an existential condition, not a goal to be approached·It the very climate we breathe, not merely a desired destination. Modernity is representative of this tension between two forces: the refusal to set a goal, and the belief in the necessity of reaching one.

In rejecting authority, both political and social, modernity also rejects rigid prototypes. It is a struggle against the formulated and the codified. It is locked in mortal combat with a stronger foil and would not be contented with less than its assimilation and transcendence. In the meantime, it retains its basic seperation from it. In all this effort, it seeks to produce a text combining movement towards a greater depth and openness to the outside world. **'Abū Deeb** Finds in certain texts by **Adonīs, 'al-Bayyātī, Mahmoud Darwish, 'Al-Sayyāb, Ṣalāh 'Abdel Ṣabour, 'Abdel Motti Higazy** and **Youssef al-Khāl** adequate manifestations of modernity in contemporary Arabic poery, supporting his theoretical formulation of the issue and showing it in practice.

THIS ISSUE

ABSTRACT

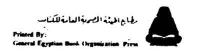
Within the framework of Cairo's First Festival for Arab Creation, held in Cairo from 23 - 31 March 1984, a symposium on the theme of '**Modernity in Language and Literature**' took place . A number of Arab researchers, as well as orientalists, contributed papers covering various aspects of this vital issue, both thematically and in application . Naturally enough, we felt that such a fertile intellectual activity should be committed to paper and be made available, for perusal and study, to Arab and non-Arab intellectuals, anxious to be in touch with our current and pressing intellectual and literary concerns, in order to achieve a deeper and truer understanding of our reality and to encourage those creative forces seeking to re-formulate it and keep it on the right track .

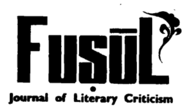
Fusul decided therefore to print as many of these papers as its pages will contain, both in the present issue and in our forthcoming one . A number of papers, however, has already been printed by **'Ibdā'**, a monthly literary magazine appearing in Cairo, and a number of studies, not submitted to the above-mentioned symposium, have been included in an attempt, on the part of **Fusul,** to achieve a cohesive pattern of subjects in each issue . Consequently, the present issue will, be devoted to those theoretical questions pertaining to the concept of modernity in general, and to the questions of moderity in language, both methodologically and objectively, in particular . Applied studies of the manifestations of modernity in contemporary Arab literary genres will form the main substance of our forthcoming issue .

Critical thought is required, among other things, to define its concepts and to seek precision of terminology . This is a necessity dictated not only by the need for a firm grasp of terms and a unified frame of reference but also in order to clarify methods of thought and to recognize their underlying epistemological assumptions . **Mohamed Barāda's 'Some Theortical Considerations towards the Definition of the Concept of Modernity',** Which opens the present issue, seeks to supply this need .

Right from the beginning **Barada** notes that the term 'modernity' goes beyond the domain of literature to refer to a certain life-style and a certain way of looking at civilization and evolution . The word 'modernity' acquired its theoretical significance only through a certain human and social pattern entirely different from earlier patterns, as from the nineteenth century in Europe . Hence the division of **Barāda's** paper into two sections .

The first section centres on the concept of 'modernity' on two levels : on the one hand there is the historical dimension of the **la modernité**, ever since it was used by some French poets and critics (**Baudelaire, Gautier, Rimbaud, Mallarmé**, etc .) in a certain sense, not necessarily identical with those broad concepts of **la modernisme** as exemplified in society, in its liberal institutions and in its discourse . Hence the ambiguous and contradictory character of 'modernity', especially in connection with the historical and social dialectic . Modernism in the twentieth century, and in the last three decades in particular, is related to a post-industrial or a post-modern society . This has been reflected in the world economic system, technology and electronics, the standardization of culture through audio-visual means, the assertion of individuality and the tendency for enjoyment and consumption . Hence modernity acquired the sense of 'vogue' or 'fad', sought innovation for its own sake and to catch up with the ever-quickening tempo of a consumer society, trivializing culture-and man in consequence - and stripping them of their critical and rebellious faculties.


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

MODERNITY

IN ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE

Part 1

○ **Vol. IV** ○ **No. 3** ○ **April - May - June 1984**



الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الثاني

○ المجلد الرابع ○ العدد الرابع ○ يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٤





الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

٤

○ المجلد الرابع ○ العدد الرابع ○ يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٤



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الثاني

● الواقع الأدبي

● متابعات

● عرض كتب :

● رسائل جامعية :

● كشاف المجلد الرابع

أما قبل

.. فمن الكرامة الإنسانية أن يعمل الإنسان ، وأن يبذل قصارى جهده فيما يحقق الحياة ويضمن لها النماء والثراء ، وفيما يعود عليه وعلى الأجيال القادمة من بعده بالخير والهناءة . إنها ضريبة الدورة الأبدية ، من الإنسان إلى الطبيعة ، ومن الطبيعة إلى الإنسان ، يؤديها الإنسان بقدر ما يأخذ ، وتسخو بها الطبيعة وفاء لعطاء الإنسان . ولذلك قيل : « من زرع حصد » ، إيمانا من القائل - وكلنا نردد هذا القول فى عفوية وبساطة - بهذه الدورة الطبيعية ، وتحقيقا لاستمرارية الحياة والإنسان جميعا .

ومع التسليم بأن العمل كرامة إنسانية فإن المرء يتردد كثيرا ، إذا ما تأمل ذلك القول الشائع ، فى قبوله على علاته . فى البداية تطبق الصيغة اللغوية لهذا القول على عقله ، وتكاد تحمله على الإذعان لها ، والتسليم بمضمونها ، بما يتمثل فيها من معنى الحتمية ؛ فهناك زرع وحصاد ، أى فعل وثمرة لهذا الفعل ، يرتبطان ارتباط المعلول بالعلة ، أو النتيجة بالسبب ، ثم تصنع أداة الشرط التى تبدأ بها العبارة سياجا لهذه العلاقة ، فتنقلها من خصوصية الرأى إلى عمومية الحقيقة - أو هكذا يبدو الأمر . لكن التأمل سرعان ما يكسر هذا السياج ، ويقتحم قلعة هذه العبارة الحصينة ، إذا صح التعبير ، فتتخلخل العلاقة بين ركنيها ، وتفقد الحتمية - بذلك - سلطانها المفحم للعقل .

فى البيئة الريفية ، حيث تقوم الممارسة العملية بدور ملحوظ فى بناء القاعدة المعرفية ، يمكن أن تقبل العلاقة السببية بين بذر البذور فى الأرض ثم جنى الثمار منها على أنها علاقة حتمية ؛ وإلا فلأى غاية يتكبد الفلاح العناء ؟! ومع ذلك فإن هذا الفلاح يدرك - بتفكيره البسيط ، ومن خلال خبرته العملية كذلك - أن بذر البذور فى الأرض لا يمكن أن ينتج - بالضرورة - ما لم تتوافر مجموعة من الشروط ؛ منها ما يتعلق بنوع التربة ؛ ومنها ما يتعلق بملاءمة الطقس أو المناخ ، ومنها ما يتعلق برعاية هذه البذور وتعهدها فى مراحل النمو المختلفة ، بالوسائل المختلفة.فإذا لم تتوافر هذه الشروط ، أو لم يتوافر بعضها ، أصبحت النتيجة المرتقبة فى موضع شك ؛ فقد يزرع الإنسان ولا يحصد . ولعل الشاعر كان أكثر تحفظا من صيغة القول الشائع حين قال :

من يصنع الخير لا يعدم جوازيه ... لا يذهب العرف بين الله والناس

فصيغة « لا يعدم » ، التى تمثل المعلوم أو النتيجة ، ليست فى صرامة الحسم التى تمثلها « حصد » فى القول الشائع ؛ فعلى حين تحمل الصيغة الأخيرة إثباتا تقريريا موجبا ومباشرا ، تصل الصيغة الأولى إلى الإيجاب بطريقة غير مباشرة ، عن طريق نفى النفى .

وإذا عدنا الآن إلى العبارة التى استوقفتنا فى البداية ، وهى « من زرع حصد » ، مشروطة بكل الشروط اللازمة ، لكى تكون مفهومة ومقبولة على صعيد العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، برز عندئذ - بالضرورة - السؤال : هل تصدق تلك الحتمية المشروطة فى مجال الفكر كما صدقت فى مجال الطبيعة ؟

وقد يستشف من هذاالسؤال أنه ينطوى على تفرقة ضمنية بين الطبيعة والفكر ، وكأن لكل منهما قوانينه الخاصة . وحقيقة الأمر أن هذا السؤال لا يقصد إلى تكريس هذه التفرقة ، بل لعله - على الأرجح - يهدف إلى فهم وجه الخلاف بينهما - إن كان هناك خلاف - فى إطار ما بينهما من تجانس مبدئى .

ولنصطلح - مبدئيا - على أن الفكرة تماثل البذرة ؛ وأن الفكرة إنما تتجسد عندما تصبح كلاما ، منطوقا أو مكتوبا ، وإن كان تقييد الفكرة بالكتابة على الورق أدنى إلى استخلاص نوع البذرة المراد زرعها فى الأرض . ولا يخلو الإنسان من أن تخطر له بين الحين والحين فكرة من الأفكار ؛ فإذا هو قيدها بالكتابة فقد منحها وجودا آنيا وزمانيا معا . أما عن زرع الفكرة نفسها فلا موضع لزراعتها إلا فى العقول . وفى العقل قد تنمو الفكرة البسيطة حتى تصبح نظرية كاملة ، ثم تتشقق النظرية فى عقول مختلفة ، فينشأ عن ذلك تيار فكرى ، أو حقل معرفى كامل . لكن تحقق هذا مشروط كذلك بشروط ؛ فلابد أن تكون العقول قابلة للاستيعاب ، وأن يكون « المناخ » الاجتماعى والسياسى والاقتصادى مسعفا على نمو الأفكار ، وإلا ذبلت الفكرة فى العقل وتقلصت ، بدلا من أن تنمو وتورق وتزدهر .

ويمكننا الآن أن ندعى أننا قادرون على التفكير ، ولكن مشكلتنا الحقيقية هى فى استنبات الأفكارالكلية من الأفكار الجزئية التى يهتدى إليها كل منا ؛ فنحن أميل إلى زرع الأفكار منا إلى تعهدها والعمل على نمائها . ولذلك فإن المألوف فى مجتمعنا أننا - على مستوى الفكر ، وعلى مدى الزمن - نزرع ولا نحصد . طوال الزمن وحتى اليوم كنا نزرع الأفكار ، ولكننا لم نستطع أن ننشىء نظرية مكتملة فى ذاتها ، فضلا عن أن ننشىء حقلا معرفيا كاملا ، إلا فى حالات محدودة . ومن ثم يقتضينا الأمر أن نتنبه إلى أننا لا نوفر كل الظروف الملائمة لبذور الأفكار لكى تنمو وتنمو فتصبح حقولا من المعرفة ؛ أو لنقل : إننا نزرع كثيرا ولا نحصد إلا نادرا .

رئيس التحرير

هذا العدد

موضوعات هذا العدد هى استئناف لموضوعات العدد السابق ؛ وكلاهما يتعلق بقضية الحداثة . وكان الطابع العام لموضوعات العدد السابق تنظيريا ، إلا ما اتصل منها بحداثة اللغة ؛ أما هذا العدد فتتجه موضوعاته إلى مباشرة الحداثة فى تعيناتها المختلفة ، فى الشعر والمسرحية والقصة . ومن ثم يعد هذا العدد استكمالا ــ على مستوى التطبيق ــ للمنطلقات النظرية التى عالجتها موضوعات العدد السابق .

وعلى الرغم من أن موضوعات هذا العدد تتجه أساسا إلى فحص نصوص من الأنواع الأدبية المختلفة ، فإن أصحابها قد حاولوا ــ على نحو مركز ــ تحديد منطلقاتهم النظرية إلى فحص تلك النصوص . ومع ذلك فلن يكون من السهل الادعاء بأن مباشرتهم للنصوص كانت مجرد وسيلة لإثبات صحة المنطلق النظرى ، أو أنها كانت مجرد عملية استشهاد بالنصوص أو توظيف لها فى تقرير الحقائق ؛ فالواقع أن مباشرتهم لهذه النصوص كانت ــ فى معظم الأحوال ــ تجريبية فى المحل الأول . وبعض هذه الموضوعات كان يتسع نطاق النظر فيه ليشتمل عدداً من النصوص لمبدعين مختلفين ، ويضيق إلى حد الانحصار فى نص واحد . وسواء كثرت النصوص المدروسة فى الموضوع الواحد وتنوعت ، أو اقتصر الموضوع على نص واحد ، فإن الهدف العملى كان واضحاً ، وهو استنطاق حداثة هذه النصوص بأعيانها . وبذلك تجنبت مجموعة الدراسات التى يضمها هذا العدد المنزلق المنهجى التقليدى فى التعامل مع النص الأدبى بوصفه شاهداً بدلا من أن يكون « مشاهَداً » .

والنسق العام الذى ترد فيه هذه الدراسات يتحدد بالأنواع الأدبية الكبرى (الشعر والمسرحية والقصة) للوقوف على تجليات الحداثة فى هذه الأنواع . وأيضا فإن ترتيب هذه الدراسات قد خضع لمبدأ التدرج من العام إلى الخاص . وبذلك انقسم « ملف » العدد إلى ثلاث وحدات ، الأولى منها تتعلق موضوعاتها بالشعر ، والثانية بالمسرح ، والثالثة بالقصة .

ويفتتح المجموعة الأولى صالح جواد الطعمة بدراسة عن « الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة »؛ وفيها يتساءل عن أسباب هذه الصورة المضطربة التى نرسمها للحداثة اليوم بعد مضى قرن أو يزيد على ظهورها فى الغرب وأمريكا اللاتينية ، وبعد بدء مرحلة جديدة ، مرحلة ما بعد الحداثة ، منذ الخمسينيات أو الثلاثينيات فى رأى بعض النقاد . أنعزو ذلك إلى طبيعة الحداثة ذاتها ، أم إلى ظروفنا التاريخية المضطربة ، أم تباين منطلقاتنا الفكرية ، أم إلى حرصنا على توجيه أدبنا وتقويمه وفق معايير تبلورت فى آداب عالمية أخرى ؟ ويرى أن هذه الأسباب وسواها أسهمت ــ وما تزال ــ فى تكوين صورة مرتبكة عن الحداثة وفى اتخاذ مواقف متعارضة إزاءها .

ويعود الكاتب إلى الحداثة الأوربية ، مفهوماً وتاريخاً ، ليؤكد أن بدايتها ــ عند كثير من النقاد ــ كانت فى أواخر القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين ؛ وأنها تعكس فى جوهرها معارضة جدلية ثلاثية الأبعاد : معارضة للتراث ، ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية ، وتصورها لفكرة التقدم ، ومعارضة لذاتها ، بوصفها تقليداً أو شكلا من أشكال السلطة أو الهيمنة ؛ فهى ثورة تتطلع على الدوام إلى قيم وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة ، ومعضلتها تتجسد فى أن عليها أن تكافح دائماً ولكن دون أن تنتصر تماماً ، بل إن عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر .

أما الحداثة فى أدبنا فإنها تعود إلى محاولات عدة منذ مطلع القرن ؛ ولكن بداية التحول الحاسم مختلف عليها ؛ أهى محاولات المهجريين ، أم حركة الشعر الحر فى بغداد فى ١٩٤٨ ، أم حركة مجلة « شعر » منذ أواخر ١٩٥٦ . ويعود الاختلاف هنا إلى الاختلاف حول مفهوم الحداثة ذاتها كما يراها الشعراء والنقاد ؛ الأمر الذى يشير إلى أن الحاجة ماسة إلى دراسة حركات التجديد فى ضوء ترابطها ، ومدى إسهام كل منها فى التمهيد للمراحل التالية .

ثم ينتقل الكاتب إلى موقف الشعراء المعاصرين من الحداثة ، ليرصد موقفهم من التراث القومى ، والتراث العالمى ، كما يتأمل موقفهم ــ فى إطار الحداثة ــ من مهمة الشعر ، وكيف تحولت تحولا جذرياً من تأكيد دوره الاجتماعى إلى إبراز دوره أو طبيعته بوصفه إبداعا محوره رؤية الشاعر الذاتية للحياة ، ولغته الإيحاء بدلا من التصريح ، وكيف صارت مسئولية الشاعر هى الإيحاء بفساد الكون واختلاله ، والتطلع إلى واقع أفضل ، مع اختلاف فى منطلقات الشعراء وفى رؤيتهم لفكرة الالتزام .

وإذ يفرغ الطعمة من رصد مواقف الشعراء العرب من الحداثة يأتى دور محمد الهادى الطرابلسى ليحدثنا عن «الغموض فى الشعر» بوصفه مظهرا عاما من مظاهر الحداثة .

وينطلق الطرابلسى من حقيقة أن الشعر يقوم على الغموض أساساً ، وأن الغموض من مقومات الشعر ، وليس حدثاً عارضاً فيه ، أو عنصراً متمماً لعناصر أصلية غيره ، بشرط أن يكون غموضاً إيجابياً لا سلبياً ، وبخاصة بعد أن أصبح الشعر بعيداً عن مهمة الإخبار أو التأريخ ، وأصبحت لغته بعيدة عن أن تكون وسيلة لأداء المعانى والأفكار والحقائق والأخبار .

من ثم يشرع الكاتب فى تحليل « أنواع » الغموض فى الشعر أو « ضروبه » و « مظاهره » ، ليميز فيها الإيجابى من السلبى ، أو البناء من

المدام . فالغموض قد يكون ناتجا عن قصد التعمية والتضليل ، أو يكون متولدا عن التمحل باسم الحداثة ، حين يخفق الشاعر فى إحكام الصلة بين ما يريد من الشعر وما يريد الشعر منه ، فيفرط فى طلب الشعر إفراطا مخلا ، فينغلق شعره بمقتضى تجريده من كل إطار غير شعرى يخرج فيه . وهناك ضرب ثالث متولد عن القصور ، وراجع إلى التطفل على الشعر بتعاطيه مع الجهل بحقيقته . وهذه كلها مظاهر للغموض غير الشعرى ؛ لأن الغموض فيها من صفات الكلام القارة لا العارضة ؛ لا تبدده قراءة النص مهما تعددت وتنوعت عبر الزمان والمكان . والضرب الرابع هو الغموض الناتج عن الحدة الشعرية ، أو كثافة الطاقة الشعرية على نحو يجعل النص قابلا لقراءات متعددة ، تبرهن على سموه وأدبيته ، وتدل على أن الغموض فيه يعرض للمدلولات لا للدوال ؛ فهو يحيل القارىء على مدلول غامض ، هو بذاته غير متبلور بالوجه الذى يمكن الشاعر من الكشف عنه وجلائه ؛ فيكون من واجب الشاعر التلطف فى شأنه ومعالجته ، مع إبقاء خصوصياته المتمثلة فى ذلك الغموض أساسا .

ومن بحث هذا المظهر العام من مظاهر الحداثة ، ينتقل بنا جابر عصفور فى دراسته عن « معنى الحداثة فى الشعر المعاصر » إلى استطلاع مساحة عريضة من واقع الشعر العربى المعاصر . وهو يشير فى مفتتح مقاله إلى أن « الحداثة » مصطلح بالغ العراقة والجدة معا ، فهو يشير - تراثيا - إلى الصراع بين القدماء والمحدثين ، كما يشير - مجددا - إلى صراع جديد فى الوقت الراهن بين « قدماء » و « محدثين » ، حول التغيرات الجذرية التى وقعت - ولاتزال تقع - فى القصيدة العربية المعاصرة . وهو - فى الحالين - يومىء إلى وعى بواقع متحول من ناحية ، وإلى حوار مع تراث آخر ، يُعَادُ إنتاجه لصالح هذا الوعى ، من ناحية ثانية .

ومن ثم يميز الباحث بين « حداثة » القصيدة العربية « وحداثة » القصيدة الأوربية ، على أساس من حوار الأولى مع أصولها التراثية ، وواقعها التاريخى المتعين ، ومع علاقاتها بالحداثة الأوربية كذلك . ومن ثم يمتنع أن تكون الحداثة العربية نسخة من الحداثة الأوربية . ويرى الباحث فى مفهوم « الحداثة » بديلا من صفات أخرى للشعر العربى ، كالمعاصرة والجدة ، من حيث تدل المعاصرة على مجرد الارتباط بالعصر - زمنيا - لا بروحه ، ومن حيث إن « الجدة » لا تعنى التحول الجذرى بالضرورة ، ولا تحمل بعدا مفهوميا يتصل برؤية العالم ، بل قد تنطوى على معنى من معانى النسخ والتكرار . فى حين تنطوى الحداثة - من منظور الدراسة - على استمرار تقاليد المجاوزة ، وعلى نوع من الجذرية ، توازى حداثة الشعر فيها حداثة أشكال أخرى من الأدب والوعى الاجتماعى ، وتتفاعل معها فى الوقت نفسه ؛ فهى - فى المحل الأول - صيغة تنصرف إلى الفعل ، وتنطوى على الاختيار ، وتتضمن بعدا للقيمة بالضرورة .

من هنا لا تتمرد الحداثة العربية على معايير « التقدم » و « التطور » و « العلم » و « الآلة » ، بل هى تحلم بها وتبشر ، كما تبشر بأقانيم « العقل » فى مواجهة « النقل » الذى يسود عالمها . وهى حداثة ماتزال تؤمن بقداسة الكلمة ، وبنبوة الشاعر ، وإن كانت رسالته تتميز بأنها فى حال من الصنع الدائم ، والصيرورة المستمرة . وهى - من أجل ذلك - تفقد صفة الإبلاغ المباشر التى تنطوى عليها أقوال الشاعر المصلح الداعية . وإذا كان فى هذه الرسالة دوال ثابتة ، يشير مدلولها إلى أحلام التقدم والحرية والعدل ، فإنها تتضمن - أيضا - مستويات معرفية معقدة ، يعيد فيها الوعى تشكيل علاقته بنفسه ، وعلاقته بالعالم ، وعلاقة العالم باللغة ، وعلاقة اللغة بالوعى نفسه ، فى كل مرة تكتب فيها القصيدة أو تقرأ .

بهذا كله تنتفى عن القصيدة المحدثة صفة« الصدق الوجدانى » من منظور الشاعر ، أو « الاتحاد الوجدانى » من منظور القارىء ، كما أنها انتقلت من بساطة الدلالة وواحديتها إلى التركيب والتعدد ، كما انتقلت بقارئها - فى الوقت نفسه - من مفعولية الوعى المستهلك إلى فاعلية الوعى المشارك فى إنتاج الدلالة . وبذلك صارت القصيدة المحدثة فاعلية لغوية ، تنطوى على استقلالها الذاتى الذى يجعل الشعر ، والفن عموما ، متحررا دائما ، متمردا دائما .

ثم تأتى دراسة إدوار الخراط «قراءة فى ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات» لتنقلنا إلى هذا النطاق الضيق المحدد بشاعرين برزا على مستوى الحداثة فى ذلك العقد من القرن العشرين .

ويبدأ الكاتب بالوقوف عند الحداثة ذاتها فيرى أنها ، وإن تكن قيمة لاتاريخية ، ماتزال ترتبط بالتاريخ وتقتحم حدوده ، من أجل أن تجاوزها إلى آفاق المستقبل . وتنحاز الحداثة ، بصورة دائمة إلى ماهو متمرد ، ومقلق ، وهامشى ، يسعى إلى نظام قيمى مستعص بطبيعته على التحقق ، ومتحدٍّ على الدوام .

ولقد ظهرت ملامح الحداثة فى الشعر المصرى فى السبعينيات ، وتمثلت فى شعر محمد عفيفى مطر ، وفى شعر جماعتين هما جماعة « إضاءة ٧٧ » ، وجماعة «أصوات» والدراسة قراءة لشعر اثنين من أعضاء الجماعة الأولى ، هما حلمى سالم فى ديوانه « الأبيض المتوسط » ، وما جد يوسف فى قصائده من الشعر العامى ، أو شعر لغة أهل مصر - كما يسميه الكاتب .

ويلاحظ الكاتب ملمحاً أساسياً فى بناء القصيدة فى شعر حلمى سالم ، وهو تجاور التيار الشبقى مع التيار أو الهم الاجتماعى . وتظل هذه الثنائية سمة مميزة للخبرة الشعرية فى قصائد الديوان كلها على وجه التقريب ، دون أن يصل الشاعر إلى حل يمزج بين طرفيها .

ويلاحظ الكاتب غياب الحس الميتا فيزيقى فى شعر حلمى سالم ، ويشير إلى استخدام الشاعر بعض طرائق التعبير المجازى التحديثية ، مثل الأرقام والتواريخ والمصطلحات الفلسفية ، دون أن تكون لها دلالة شعرية ، أو يساعد استخدامها على تخلق التجربة الشعرية والإضافة إلى عناصرها التشكيلية .

وتتناول الدراسة اللغة عند الشاعر . ويلاحظ الكاتب أن لغة حلمى سالم تجاوز المصطلح عليه فى هذا المجال إلى ما يسميه باللغة ــ الفعل . وهى ليست فعلا شعريا فحسب ، ولكنها فعل اجتماعى فى الوقت نفسه ، يحمل ــ على مستوى الدوال ــ قسمات الثنائية ذاتها التى تميز تجربته الشعرية . أما بالنسبة للمعجم الشعرى عند حلمى سالم فيلاحظ الكاتب أنه يزاوج بين اللغة الفصحى والعامية المصرية ، كما يلجأ إلى كسر العلاقة بين الدال والدلالة ، على نحو يجعل لغته نائتة وثاقبة وذات حواف قاطعة . ولعل حرص الشاعر على هذه الخصائص اللغوية هو ما يدفعه إلى استخدام المصطلح الفلسفى أو الهندسى فى مفارقات مجازية لها حدتها ، كما يدفعه إلى ما يسميه الكاتب بغواية الأرابيسك ، بمعنى الالتجاء إلى النمنمة والتوشية والتفويف الزخرفى ، والمزج باللغة ، والانسياق وراء سحر التقفية ، وتكرارية الموسيقى ، دون أن تحمل بالضرورة قيمة فنية .

أما عن شفرة الشعر عند ماجد يوسف فهى مأخوذة من الفصحى واللغة الشعبية على السواء . ويلاحظ الكاتب افتقاد هذه الشفرة للخصوصية التى تنشأ عن الخبرة المتميزة .

ويعتمد معجم ماجد يوسف الشعرى على ما هو عضوى وجسدى ، بقدر اعتماده على ما هو هندسى وعقلى . وقد ظهر فى أعماله الأولى هذا التقابل . غير أن هناك بوادر ظهرت فى قصائده الأخيرة ، يتحقق فيها نوع من الانصهار بين الطرفين المتقابلين فى جدلية خاصة ، تجمع بين جسدانية العالم وعقلانية الشعر . ويظهر من خصائص شعر ماجد يوسف الأخرى حسه التاريخى ، وإحساس عميق بالإثم فى العالم ، وشوق إلى العدالة والحقيقة . ويظل همه الأساسى هو الانفلات من حصار الذات إلى الحبيبة ــ الوطن ــ الأرض ــ العالم .

ومن هذا الإطار المحدد بشاعرين من شعراء السبعينيات ينتقل بنا ياروسلاف استتكيفتش إلى إطار أضيق ، حين يمضى يحدثنا عن « الحداثة فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى » .

ينطلق ياروسلاف استتكيفتش فى قراءته ــ من منظور الحداثة ــ لشعر حجازى من تفرقته بين « الحداثة » و « الجدة » ، من حيث إن ما يفترض أنه ليس إلا مظهر الجدة فى فن من الفنون لا يبقى منه رصيد فعال بعد لحظة استهلاكه الأولى . ومن ثم ينبغى التركيز فى بحث الحداثة على الجانب الكيفى عوضا عن الكمى ؛ على أن يؤخذ فى الحسبان أن ثمة علاقة عضوية بين الحداثة والإبداع ، لا تقع ــ ضرورة ــ بين الإبداع والجدة .

واختيار الكاتب لشعر حجازى مبنى على قراءة أولى أدت إلى قراءات أخرى ، بحث فيها القارىء ــ الكاتب عن الأسباب والمكونات والعلل التى جعلته يقوم بهذه القراءات المتتالية . وقد كشفت هذه القراءات عن وثاقة الصلة التى تتم بين القصيدة الحديثة ووعينا بمواقفنا الحياتية الكثيرة والمختلفة . فالذى يحدث لحظة قراءة القصيدة الحديثة إنما هو استيعاب مزدوج : للقصيدة ولأنفسنا فى آن واحد ، ويتكون من خلال وعينا بحضور القصيدة المعرفى حضور آخر تجريبى ، نعرف من خلاله أنفسنا بقدر معرفتنا للقصيدة وهذه المعرفة لا تتكامل بكل أبعادها إلا فى حالة تطابق زمن القصيدة التجريبى وزمن تلقيها ، تطابقا يكون لكل العناصر المكونة للقصيدة ، من اللغة والشكل والمضمون والموضوع والإيقاع والنبرة . . الخ ، دور عضوى فيه .

وحجازى بدأ تجربته فى حقبة كانت الحداثة فيها ، بوصفها موقفاً ، قد أصبحت جزءاً ضمنياً من المناخ النفسى فى الحياة الاجتماعية والثقافية فى بعض أقطار الوطن العربى ، وبخاصة فى مصر . ولهذا نجد فى قصائد مجموعته الأولى لمحات من رؤية رفضت أن تتلون بألوان تلك العدسة الرومانسية التى استولت على الجيل السابق عليه . وكذلك كان الشأن فى لغته . إنه يجمع بطريقة قد تكون تلقائية بين خصوصيات أسلوبية ذات جدة عصرية ، وخصوصيات أسلوبية فى منتهى التقليدية ، جمعا ينتج نوعا من الوحدة نكاد لا نرى لها مثيلا فى أساليب أنداده . وهو قادر على التعبير من خلال وسائل أسلوبية غنائية بحت ، عن مواقف مثل الشعور بالوطن من خلال المصير الجماعى المنعكس فى مصير الذات . وهى تجربة تطورت ، عبر مسيرته الشعرية فى مختلف الاتجاهات ، نحو غنائية أهدأ وأعمق . ويقف مفهوم البساطة أو الشفافية إزاء مفهوم التعقيد أو الغموض فى لغة الشعر بعامة وفى لغة الشعر الحديث بخاصة ؛ وهو مفهوم ينعكس فى لغته ، التى يمكن أن تكون « بسيطة » ، مع أن التجربة فيها قد تكون لها أبعاد وأعماق تناقض أى انطباع بالبساطة . وتتجلى خصوصية هذه اللغة ــ بل شاعرية حجازى كلها ــ فى تصويريتها البارزة ، حتى ليجوز أن يقال إن متلقى شعره « يرى ويسمع » فيبرز الموضوع أمامه فى مشهد تجريبى متماسك ، له حياته المستقلة ، دون أى تدخل من وجدان الشاعر يؤدى إلى تشتيته ، بل يبقى وجدان الشاعر عنصرا من عناصر « الموضوعية » التى يسعى الشاعر إليها ، والتى تميز شعره .

وفى نهاية هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بالحداثة فى الشعر ، تأتى دراسة عبد الله محمد الغذامى «كيف نتذوق قصيدة حديثة» لكى تضعنا وجهاً لوجه أمام نص شعرى مفرد (قصيدة « الخروج ») لصلاح عبد الصبور .

فى البداية يحدد الدارس منطلقاته إلى النظر فى العمل الأدبى ، وفى الشعر على وجه الخصوص ، فيتوقف عند عناصر اللغة ، واستخدام الأسطورة بوصفها تعبيراً مجازياً عن مقصد الشاعر ، والصورة ، والإيقاع . وهو إذ يفرغ من تحديد وظيفة كل عنصر منها فى النص الشعرى ، بما يرسم إطاراً لعملية تذوق الشعر بوصفها قراءة له ضمن قراءات متعددة ، يتجه إلى قصيدة « الخروج » محاولا النفاذ إلى أعماقها . وهو منذ اللحظة الأولى يكشف عن المفارقة التاريخية التى بنيت عليها القصيدة ، ثم يتابع دور هذه المفارقة فى الحركة الممتدة عبر القصيدة ذاتها ، منوها بالبلاغة الحديثة التى تتخللها ، سواء فى لغتها ، أو صورها ، أو موسيقاها .

إن المدخل الصحيح إلى النص الشعرى ـ فيما يرى الباحث ـ هو الذى يجعل القصيدة تتفتح أمام القارىء وتكشف عن مكنونها ، تأكيداً لما ذهب إليه « رتشاردز » من أن القصيدة تجربة لقارىء من نوع جيد . فإذا لم تتفتح القصيدة فى تجربة القارىء الذى أعد نفسه إعداداً جيداً لهذه القراءة ، كان ذلك إعلانا عن إخفاقها .

وإذ تنتهى مجموعة الأبحاث التى تتعامل مع الحداثة الشعرية ، تبدأ وقفتان طريفتان مع الحداثة فى المسرح ؛ أولاهما لخالدة سعيد ، والأخرى لهدى وصفى .

فى إطار الحداثة المسرحية تحدثنا خالدة سعيد عن « فرقة الحكواتى » ومسيرة البحث عن الذات .

وتشتمل هذه الدراسة على عرض لمسرحية « أيام الخيام » التى قدمتها فرقة مسرح الحكواتى اللبنانية فى أغسطس عام ١٩٨٣ . ويشرف على هذه الفرقة المؤلف المسرحى روجيه عساف . كما تشتمل الدراسة على بيان لدلالة هذا النوع من التأليف من الناحية التاريخية والثقافية ، ومن ناحية إعادة النظر فى أساس الظاهرة المسرحية نفسها ، وبحث عن الشكل الحى المعيش الذى يوحد بين المبدع والموضوع والمتلقى جميعا .

ويعتمد نص المسرحية على الممارسة الحياتية الاحتفالية للفرقة ؛ ومرجعها هو الموروث التعبيرى الشفوى والإيمائى الطقوسى الذى يشكل مفردات الذاكرة الجماعية . وتنطلق فرقة الحكواتى من نص حى شفوى ، يتكون ويتطور عبر الممارسة الاجتماعية الاحتفالية . وهو لا يدون ولا يحفظ بل تعاد صياغته فى كل مرة يقدم فيها . ويفوق هذا النص المتغير النص المكتوب للمسرحية من حيث أهميته ؛ إذ إنه يعتمد على تجارب الجماعة ومكونات الذاكرة المشتركة . وتقوم الفرقة بدور الوسيط بين مكونات هذه الذاكرة ومكونات الذاكرة الفردية التى تقوم بكتابة النص .

وتقدم الفرقة تركيباً جديداً لهذه المكونات ، ينفتح على التجربة الحاضرة ، فيعاد ـ من ثم ـ إنتاج الموروث وقد اخترق تجارب الحاضر فى تفاعلها مع تجارب الماضى . وكذلك يتم التفاعل بين الشفوى والمكتوب ، وبين الحضور والحكواتية ، أى الممثلين .

وتهدف فرقة « الحكواتى » عن طريق تبنى هذا الفهم للمسرح إلى الابتعاد عن منطلقات المسرح اليونانى والأوربى ، وإرساء تقاليد مسرحية عربية ، كما ترفض الفكر التوفيقى الذى ينحدر إلى تأصيل التراث مع الحفاظ على الصيغة المسرحية وفق الأسس الغربية ، وتستعيض عن هذا الفكر بمسرح يمثل خطاب الجماعة الاحتفالى ، وينبثق من طبيعة حياتها .

ويحدد روجيه عساف منطلقات الفرقة بأنها تقوم على السرد بدلا من التشخيص (أو المحاكاة بالأفعال) ، أى على الحكاية التى تعتمد على وصف الأفعال وتحويلها إلى كلام ، وعلى تغييب الشخصيات .

ويتم بناء التفصيلات على مستوى أفقى ، يشتمل على الأحداث المعيشة المتزامنة فى إطار جماعة واسعة ، كما يتم على مستوى عمودى تأريخى ، يتمثل فى ذكريات الناس وموروثاتهم فى تعاقبها الزمنى ضمن إطار الجماعة نفسها . وبهذا تقدم الفرقة تصويراً للمأساة اليومية على مستوى التزامن والتعاقب ، كما تحقق سقوط تقليد مهم من تقاليد المسرح اليونانى ، التى تحافظ على تقديم شكل رمزى لمركزية السلطة ومركزية المعرفة ، والتى يتمثل أهم ظواهرها فى هذا المجال فى « الخشبة » المسرحية الثابتة ، وتستعيض الفرقة عن هذا التقليد بأماكن اللقاء الطبيعية ، لتقدم نصها المعتمد على الأدب الشعبى الشفوى العابر ، فيصبح بديلاً عن سلطة النص المكتوب ، ويدفع بصوت الناس من منطقة الهامش إلى المحور ، جاعلا الأهمية الأولى للذاكرة التاريخية ، أى الذاكرة التى تشكل التصور الحالى للأوضاع والأشياء ، والخلفيات الكامنة وراء هذا التصور . وتكون فرقة الحكواتى ، بناء على هذه المنطلقات ، وسيطا من خلاله تكتب الجماعة وتؤرخ ، وتقدم نصها الحى الكاشف ، والواصل بين الظاهر المبعثر والأعماق التى تتوحد فيها عناصر الحياة والموت .

أما هدى وصفى فتتجه دراستها إلى « حداثة الميلودراما » .

وتشتمل هذه الدراسة على ملاحظات عامة حول تحديد المقصود بحداثة الميلودراما بوصفها نزعة من النزعات التى ما تزال سائدة فى الإنتاج المسرحى المصرى . وتتتبع الدراسة ظهور هذا الاتجاه المسرحى فى المسرح الغربى ، وما طرأ عليه من تطور . ثم تبدأ الدراسة بقراءة نقدية تتناول جانبين : الجانب الأول منها نظرى ، ويتحرك فى اتجاهات ثلاثة ، هى :

ـ الاتجاه المسرحى . ـ الاتجاه الإيديولوجى . ـ الاتجاه السوسيولوجى .

ويهتم الجانب الثانى من الدراسة بالناحية التطبيقية من خلال عملية إعادة الكتابة ، بمعنى تحويل بنية مشفرة إلى بنية أخرى . ويتمثل ذلك فى أن «أوبرا بثلاثة مليمات» لبريخت تعد شرطا وحدودا لإعادة الكتابة كما تظهر فى أوبريت « ملك الشحاتين » لنجيب سرور .

وتتناول الدراسة فى جانبها النظرى اعتماد النص المسرحى فى الميلودراما على المبالغة الانفعالية ، وعلى ارتكاز الحدث على المفاجأة ، وتجسيم سمة التباين . ومن الناحية الإيديولوجية تقوم الميلودراما على الثنائيات الضدية كما تتمثل فى فقراء/أغنياء ، أخيار/أشرار .. الخ ، وتنتهى بانتصار الخير والمستضعفين من شخصيات العمل المسرحى . ولهذا السبب يقوم المسرح الميلودرامى بوظيفة تطهيرية ، تتمثل فى التعاطف مع الخير وكراهية الشر .

أما فى جانبها السوسيولوجى فتحاكى الميلودراما المعايير الدينية والاجتماعية التى تنظم الجماعة ولا تشكل الميلودراما تهديداً للتوازن الاجتماعى ، وإنما تعتمد على وجود « الشرير » الذى يخرق القوانين العامة ، لكنه يواجه بوقوف الجميع ضده ، على حين تستحوذ الضحية على العطف كله . ومن هنا تشكل الميلودراما نوعاً من « الكاثرسيس » أو التطهير «الشعبى» .

وتعدد الدراسة نواحى التجديد فى أطر الميلودراما فى المسرح المصرى ، وخصوصا فى أعمال نجيب سرور . وتركز الكاتبة ، فى هذا الجانب التطبيقى ، على تحليل أوبريت « ملك الشحاتين » . وتصل فى ختام الدراسة إلى بيان نواحى التجديد فى هذا المجال ؛ وهى تعديل

الحبكة ، وظهور البطل الإشكالى ، والصراع الاجتماعى ، والاعتماد على الإطار المفتوح للعمل المسرحى ، مع استمرار فاعلية الثنائيات بصورة عامة .

ثم ننتقل إلى مجموعة الدراسات الثالثة والأخيرة ، وهى التى تتعلق بحداثة الفن الروائى .

وفى مستهل هذه المجموعة تواجهنا دراسة فردوس عبد الحميد البهنساوى عن « عناصر الحداثة فى الرواية المصرية » .

وتدور هذه الدراسة حول محور أساسى هو أسباب خلود بعض الأعمال الأدبية ، وارتباط قيمة بعضها الآخر بعصر بعينه ، على نحو يجعل هذه القيمة تزول بانقضاء العصر . وتتناول الدراسة فى جانبها النظرى السمات الأساسية للأعمال الأدبية الغربية التى تولدت عن النزعات الحديثة ، نتيجة لتطور العلوم الإنسانية ، وظهور اتجاهات فلسفية قضت على التصورات التقليدية للوجود وللإنسان ، وهزت كثيرا من المفاهيم الثابتة . ولقد تولدت عن هذه التغيرات الثقافية اتجاهات جديدة فى النقد ، تأثر بها الفكر النقدى العربى ، إلى جانب تأثره بظروف واقعه ، وأصبح على الأديب والناقد أن يواجها الانفجار الهائل فى المعلومات ، وسرعة إيقاع الحياة ، ومحاولة خلق توتر دائم بين الخصوصية والعمومية ، والبحث عن أشكال أدبية وفكرية يمكنها استيعاب تعقيدات التجربة الذاتية الفردية ، دون أن يفقد العمل الأدبى القدرة على التوصيل .

ويعمد الجانب التطبيقى من الدراسة إلى الكشف عن عناصر الحداثة فى روايتين مصريتين ، هما «أفراح القبة» ، لنجيب محفوظ و « أحلام فى الظهيرة » لثروت أباظة ، والاهتمام ببيان كيفية تطويع هذه العناصر لمكونات مجتمعنا الحضارية .

وتتعدد فى «أفراح القبة» - فيما ترى الباحثة - زوايا الرؤية لحقيقة واحدة ، تتكشف من خلال اطراد عملية السرد من وجهة نظر كل من الشخصيات الأربع الرئيسية فى الرواية . وتتراوح أساليب التقنية الروائية بين تعدد الأزمنة ، والمزج بين الحوار والمناجاة الداخلية ، والإشارات الملتبسة المتسائلة حول مصير الفرد ومصير المجتمع فى الوقت نفسه ، وتداخل الهموم الفردية والعامة ، والتوتر الذى لا يفتر بين عوامل اليأس وعوامل الأمل ، والنهاية المفتوحة التى تحتمل تفسيرات عدة .

وفى رواية « أحلام فى الظهيرة » يستخدم السرد أسلوب الراوى الشامل العلم ، الذى يرتكز على الزمن الماضى ، مستفيداً من أسطورة إيزيس التى تصبح خلفيةً ثابتة لأحداث الرواية كلها ، على تعاقب أجيالها الثلاثة . وتتناول الرواية مرحلة التحولات الاجتماعية التى تلت الثورة ، وأثرها على القرية المصرية .

ويؤكد الكاتب من خلال معالجته مفهوماً ثابتاً مؤداه أن الشر ، الذى يظهر مُحاصَراً بالخير فى كل مكان على المستوى الفردى والعام ، لابد أن يهزم فى النهاية ، وأن الخير قادر دائما على البعث والتولد من داخل الشر ، كما تشير الأسطورة .

ويعمد المؤلف إلى تأكيد رؤيته عن طريق ثلاثة خطوط متوازنة يمثل أولها ضيق الحيز الذى يحتله الشر فى الحياة ، ويمثل ثانيها تهافت الشر وتهاويه ، ويظهر ثالثها فى حلم يتمثل فيه الأمل فى جيل أفضل .

وقد أنهت الباحثة دراستها بالحديث عن بعض عناصر الحداثة فى القصتين ، التى عرفتها الرواية العربية فى الشكل والمضمون ، منتهية إلى أنهما نبذتا كثيرا من عيوب الحداثة فى تلك الرواية ، وأنهما ــ بذلك ــ قد جمعتا بين عناصر الحداثة والعناصر التى تضمن بقاء الأدب وخلوده .

ومن حداثة الرواية المصرية ننتقل مع شارل ڤيال إلى بحث « حداثة التفكير وحداثة الكتابة فى سجن العمر » .

ويختار شارل ڤيال « سجن العمر » من بين أعمال الحكيم لأنه يمثل السيرة الذاتية بالمعنى الصحيح ، لما فيه من عرض لجانب كبير من حياته ؛ ولأنه خاضع للافتنان الأدبى ، ولأنه يركز على الناحية الفكرية للعمر دون النواحى الأخرى .

والحداثة عند الحكيم لا تعنى نبذ القديم لأنه قديم ، أو اعتناق الجديد لأنه جديد ؛ فالعالم الجديد لن يرتفع صرحه على أرض ملساء جرداء ، لكنه نتيجة تطور طبيعى أو نمو عضوى ، ينتهى بنضج عناصر شتى ، بعضها ينتسب ــ إلى البيئة والوراثة ، والبعض الآخر مكتسب ، لكنها جميعا تتساوى فى الأهمية ، نظرا للهدف المطلوب : الحداثة .

وللحكيم ــ عند الكتابة ــ وسائل خاصة به ؛ فيخيل إلينا ، أحيانا ، أن الحدث لا أهمية له فى ذاته بقدر ما تكون قيمته فيما يحمل من إمكانات الخلق الحقيقى . وهو يعتمد ، أحياناً ، على القياس وحده لرسم الشخوص بخطوط موحية ومذهلة ؛ كما يجيد تجديد كلام مأثور فينقله من قدسية التراث إلى مرح الحداثة ؛ ولا يتحرج ــ لخفة روحه ــ أن يتهكم فى مواطن هى أحق بـالجدية . ومن ثم يحتل التهكم والسخرية محلاً مركزياً فى « سجن العمر » . إن الحكيم -- فى هذا الكتاب -- يتطرق إلى موضوعات شتى ، يلتقطها جميعاً من الواقع الخاص أو العام ، ويعالجها جميعاً بأسلوبه الساخر ، فى إطار فنى مبتكر ، هوحيلة التراسل مع صديق فرنسى .

والدراسة الثالثة فى هذه المجموعة لصبرى حافظ ، عن « الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية » ، متمثلة فى رواية « مالك الحزين » لإبراهيم أصلان .

وتتناول هذه الدراسة فى جانبها النظرى العوامل المؤثرة فى آليات عملية القراءة ، والعناصر غير النصية التى تتحكم فى عملية الاتصال بشكل عام ، وتدخل كلها فى تشكيل شفرة العمل الأدبى ، وفى تفاعلها مع نظم إشارية أخرى لابد من الكشف عنها حتى يمكن حل هذه الشفرة .

ويرى الباحث أن رواية إبراهيم أصلان « مالك الحزين » تضيف جديدا إلى إنجازات الحساسية الروائية التى ظهرت فى الستينيات ، كما تحتفظ بخصائص أعمال الكاتب نفسه فى مجال القصة القصيرة .

وتتميز رواية أصلان بأنها تنتمى إلى نوع من الكتابات التى تتطلب قراءتها جهداً ملحوظاً من القارىء ، يجعله مشاركا فى خلق أحداثها ، فتصبح القراءة نوعا من الكتابة التى لا تعتمد على الشفرات السهلة ، ولكنها تتعامل مع شفرات أخرى كالشفرة التأويلية ، والشفرة الثقافية ، والشفرة التضمينية أو الدلالية . وفى الوقت نفسه تحاول الرواية التملص من قبضة شفرة الأحداث ومن سطوتها ، أى التخلص من العنصر الحكائى ، على حين تعتمد هذه الرواية على الهياكل البنائية الأساسية فى الحكاية الشعبية المصرية ، والنادرة العربية القديمة . وتعد هذه النصوص هى النصوص الغائبة بالنسبة لرواية « مالك الحزين » ، وخصوصا « كليلة ودمنة » ، و « ألف ليلة وليلة » .

ويلاحظ الباحث أن هذه الرواية تلجأ إلى استخدام قدر كبير من استراتيجيات القص فى النصوص السابقة . وإلى جانب هذا يظهر التفاعل النصى مع نصوص أخرى ، منها النص القرآنى ؛ كما يمكن رصد إشارات مباشرة إلى نصوص شيكسبيرية عدة ، ونصوص لجيمس جويس ولورنس داريل .

ومن خصائص هذه الرواية كذلك الاهتمام بأشكال الوجود المرئى وحدها ، ووقائعه الملموسة ، ورفض سيطرة الراوى على الأحداث أو على فعل القص ذاته . ويظهر الاعتراف واضحاً بغربة الأشياء عن الإنسان ، واستقلالها عنه بوجودها الصلب ، ورفض المفاهيم الرومانسية . ويظهر كذلك اعتماد الرواية على مجموعة من الجدليات الزمانية والمكانية ، يتم بينها تفاعل ينتج عنه المعنى . وتشتمل الجدليات الزمانية على جدليات أخرى مثل الحضور/الغياب ، الحب/الكراهية ، البداية/النهاية .

أما الجدليات المكانية فتتمركز حول جدلية المغلق/المفتوح .

ويرى الباحث أن شخصيات الرواية تجسد مفهوم موت الشخصية الروائية ، كما يظهر فى الروايات الحديثة . وشخصيات الرواية فى العموم أفراد مُخْبَطون ومُحاصَرون ، يفلت الزمن من بين أصابعهم ، فضلا عن أن بعضهم يحمل طابع الازدواجية .

وبهذا التحليل يكشف الباحث عن وجوه الحداثة فى هذا العمل الروائى من داخله ، لتكون أساساً عملياً للنظر فى تجليات الحداثة فى هذا النوع من الخطاب الأدبى .

ثم تأتى الدراسة الأخيرة فى هذه المجموعة وفى « ملف » العدد كله ، حيث يحدثنا مدحت الجيار عن « مشكلة الحداثة فى رواية الخيال العلمى » .

يبدأ مدحت الجيار ببسط مفهومه للحداثة ، الذى يقوم على الوعى بحاجات الواقع الجمالية . وهو يتمثل الحداثة فى مستويين ؛ هما النسبى المرتبط بالواقع الآنى ؛ والمطلق الذى يختزل عناصر النوع الأدبى وخصائصه ، ليعكس جوهرها الدائم الحركة ، إلى جانب ما تفرضه مطالب الواقع الروحية والجمالية للجماعة المبدعة ، وللفرد المبدع بخاصة ؛ ولذلك فهى تقوم على لحظة إدراك مكثف للماضى والحاضر ، بكيفية تجعل التنبؤ بشكل النوع الأدبى فى المستقبل ممكن التصور . وهى تنبع من حساسية جديدة ، ومن إدراك مغاير لعناصر تشكيل الواقع . ومن هنا يصبح للحداثة مفهوم محدد فى كل مرحلة ، يتفق مع منجزات العصر ، على نحو ما تظهر فى نوع أدبى بخاصة ؛ وتتميز ــ فى المراحل كلها ــ بقدرتها على التجريب ، والتجاوز ، وبعث الوعى الجديد ، والإرهاص بمستقبل النوع الأدبى ، أو بمعضل إنسانى أو اجتماعى فى طريقه إلى الحدوث .

ورواية الخيال العلمى نوع أدبى ينتشر فى العالم كله ؛ وفى الوطن العربى مجموعة من الكتاب الذين تخصصوا فى كتابتها أو حاولوا إنتاجها ، بعد استيعاب بعض منجزات العصر العلمية والتقنية . ولهذا فإنها تشكل ــ برغم تنوع توجهاتها وموضوعاتها ــ إحدى الوسائل المعينة للعقل على فهم العالم ، واستشراف المجهول منه ، وزيادة وعيه بذاته وبموقعه التاريخى والحضارى ، فى عصر حقق من المنجزات العلمية نتائج باهرة للعقل البشرى كله . ومن ثم فهى تقوم على التوقع والاحتمال (الحلم العلمى) والتنبؤ . ويدخل كاتب رواية الخيال العلمى فى حوار مع أشياء جديدة ، ومع إنسان جديد يتصوره ، ويرسم صورة مثالية أو طوباوية لعالم جديد .

وإذا كانت الخطة الجمالية فى رواية الخيال العلمى تقوم ــ أساسا ــ على الإدهاش ، فإن منجزاتها ــ المصرية بخاصة ــ تركز على حداثة الموضوع والحدث المعالج ، وتغير من سمات الشخصية أو من علاقاتها مع الآخرين لخدمة الموضوع أو الحدث ، دون إنجاز مهم فى التقنيات الفنية لهذا النوع الأدبى ؛ الأمر الذى يحدو بالكاتب إلى أن يطرح تساؤلا ، هو : هل تتحول رواية الخيال العلمى إلى نوع من الرسم الهندسى المنضبط ؟ وهل يقف مفهومها للحداثة عند الإنجازات العلمية الحديثة والصورة الطوباوية لإنسان العصر القادم ، والتعبير عن هذا الموضوع « الحديث » باللغة « القديمة » نفسها ؟

ومن الواضح ــ أخيرا ــ أن كثيرا من المفاهيم الأساسية التى بدأ بها الباحثون فى هذه المجموعات الثلاث من الدراسات أو انتهوا إليها كانت متقاربة إنْ لم نقلْ متحدة ، حتى إننا لنستطيع ــ فى اطمئنان ــ أن نستخلص من أبحاث هذا العدد وسابقه تصورا متكاملا لقضية الحداثة على المستويين النظرى والتطبيقى ، وأن يكون فيما تضمنته هذه الدراسات من أفكار وممارسات إضافة معرفية إلى حقل نظرية الأدب .

الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة

صالح جواد الطعمة

كانت موجة الحداثة Modernismo في الأدب الإسبانى الأمريكى ، قد تجاوزت ذروتها فى مطلع القرن العشرين حين أعلن الشاعر والفيلسوف الإسبانى أونامونو ، قائلا : « لا أعلم ، بدقة ، ما يعنى أمر « الحداثيين » و« الحداثة » هذا ؛ فقد أُضفِيَ على هذين الاسمين ، من الأمور المتضاربة ، والمتعددة ، مالا يدع لنا مجالا لاختصارها فى مقولة مشتركة »[1]. ولعلنا نلتمس العذر لحيرة الشاعر ، آنذاك ، حين بدت له الحداثة مشوبة بالاضطراب ، أو أشبه ماتكون بالمتاهة ، ولكن كيف نبرر لأنفسنا ، أو لجيلنا ، هذه الصورة المضطربة ، التى نرسمها للحداثة اليوم ، بعد مضى قرن ، أو يزيد ، على ظهورها فى الغرب ، وفى أمريكا اللاتينية ، وبعد بدء مرحلة جديدة : مرحلة ما بعد الحداثة ، الخمسينيات ، أو منذ الثلاثينيات ، على حسب رأى بعض النقاد ؟ أنعزو ذلك إلى طبيعة الحداثة ذاتها ؟ أم إلى ظروفنا التاريخية المضطربة ؟ أم إلى تباين منطلقاتنا الفكرية ؟ أو إلى عوامل أخرى ، كحرصنا على توجيه أدبنا ، وتقويمه ، وفق معايير ، تبلورت فى آداب عالمية أخرى ؟ إن هذه الأسباب ، وسواها - كما سنرى - أسهمت ، ولا تزال تسهم ، فى تكوين صورة مرتبكة عن الحداثة ، وفى اتخاذ مواقف متعارضة إزاءها ، وحسبنا ، دليلا على ذلك ، ما جاء فى ندوة « الحداثة فى الشعر » التى عقدتها فصول[2] (١٩٨٢) ، وشارك فيها عدد من شعرائنا ، ونقادنا ، المعنيين بالأدب الحديث ، وموضوع الحداثة ؛ إذ إن المتتبع لما طرح فى الندوة ، من آراء ومفاهيم ، لا يستطيع أن يخرج إلا بصورة غير متجانسة ، وغير واضحة ، بالرغم من تفاؤل الدكتور شكرى عياد ، الذى ختم الندوة بقوله : « وانتهينا إلى مجموعة من الأفكار المتقاربة ، التى أغنت الموضوع ، وأضاءت كثيراً من غموضه وتعقده » ، (فصول : ٢٦٨) . سأحاول ، فيما يلى ، تلخيص أهم ما ورد من الآراء ، والملاحظات ، حول الحداثة وخصائصها ؛ لا للتدليل على ما ذهبت إليه فحسب ؛ بل لتحديد القضايا البارزة ، التى تتردد ، فى كتابات شعرائنا ، ونقادنا ، حول الحداثة .

أولا : مفهوم الحداثة :

ينظر شكرى عياد إلى الحداثة ، كمفهوم تاريخى متغير ، ويرى بموجب هذا المفهوم أن هناك حداثات فى الأدب العربى ، أو فى الآداب الغربية ، بينما يميل كمال أبو ديب إلى اعتبار الحداث ظاهرة مطلقة ، تمتلك على الأقل عددا من المكونات اللازمنية ، تتجلى فى انتقال محور الفاعلية الإبداعية ، من مستوى الرسالة Message إلى مستوى الترميز Code ، بخلاف ظاهرة اللاحداثة التى تعبر عن نفسها ، فى تركيز النظام الإنسانى على الرسالة ، سواء فى الأدب أو الشعر أو الموسيقا .

ومن ناحية أخرى ، يحذر محمد بنيس من «تبنى مصطلحات لم نقم بإنتاجها ولم يطرحها واقعنا» ، ويرى أنه لابد من التمييز بين الحداثة كما تطرح فى أوربا ، والحداثة فى العالم العربى ، بسبب انطلاقها من واقعين مختلفين ، وهو يعتقد أن ثمة عجزا ، لدينا ، فى إنتاج مفهوم نظرى للحداثة ، على حين نجد أن الأدب العربى فى الشعر والرواية والمسرحية ، قد حقق شيئا فى مجال الحداثة . ويذهب حمادى صمود إلى «أن الحداثة أمر عسير

الحد ، وليس العسر صفة لاصقة بنا ، بل إن الحداثة فى أوربا ماتزال غير محددة ، بمعنى أنها إذا حددت ، فهى تحدد من مواقع مختلفة وانتماءات متباينة ، تبعا للكتاب والتزامهم ومواقعهم» ولهذا يرى أنه من الصعب أن نعرفها ، وأن محاولتنا الرامية إلى تعريفها «نوع من البناء الأجوف» لسبب آخر يخص العرب «وهو أننا ونحن بصدد تعريف الحداثة نقع فى بعدين : أولهما ، ما سمى ببعد الأصالة ، وثانيهما ، وجود حضور فوقى ، أو تجاوز ، هو البعد الأوربى» ، ولذلك فهو يدعو إلى البحث عن الحداثة فى منجزاتها ، أى أن نستقرىء النصوص للوصول بعد حصيلة من الاستقراءات إلى رسم حد للحداثة ، وهى دعوة لا تختلف عن اقتراح أحمد عبد المعطى حجازى ، الذى دعا إلى «أن يكون بحثنا عن معنى للحداثة ، استقراء ، وليس فرضا لمفهوم معين ، ينبغى علينا ، بكل تواضع ، أن ننصرف إلى تحليل إبداعنا الحديث لنعرف ما فيه من حداثة ، لا لكى نفرض عليه مفهوما للحداثة فنحرفه ، ونقسره على السير فى هذا الطريق أوذاك مما قد لا يستقيم مع منطق تطوره» . وإذا كان عبد السلام المسدى يرفض تصور احتمال البحث عن نظام شامل ، كلى ، لحدود الحداثة ، ويرى أن «محاولة ضبط النواميس أو القوانين المستحكمة فى مفهوم الحداثة ، على المسار الحاضر والتاريخ الزمنى ، عملية مخطئة جوهريا ، فهو يعتقد أن بوسعنا أن نستوعب الحداثة ، ضمن ما يسميه بالمنطلق الثنائى ، القائل بأن الحداثة حداثتان : حداثة التجدد ، أو التجديد فى المدلولات دون دك حواجز القوالب المستوعبة له ، وحداثة التجدد ، أو الانسلاخ التاريخى المتحول على مستويين : مستوى المضامين ، ومستوى تفجير القوالب الصياغية ، أو الأدائية . ويذكرنا جبرا إبراهيم جبرا بأن كلمة الحداثة ، كمصطلح ، وفدت إلينا منذ الخمسينيات وأنها ، فى استعمالها الغربى جاءت لاحقة لمحاولات تحديث قام بها فنانون وأدباء طوال سبعين عاما (منذ ١٨٩٠) ، كانوا ينتمون إلى تيارات مختلفة ، كالصورية ، والسريالية ، والتكعيبية ، وغيرها من المذاهب التى أطلقت عليها كلمة الحداثة ، ليخرج من ذلك إلى القول «بأن الحداثة ، فى السبعين عاما هذه ، تتمثل فى تعدد الوعى ، أو الوعى المتعدد ، أى أن يعى الإنسان أشياء كثيرة فى وقت واحد بحيث تتزامن قضايا مختلفة معا ، سواء أكانت فى خطوط متوازية ، (متوازية ؟) ، أم فى خطوط متقاطعة» .

ثانيا : خصائص الحداثة :

وإذ اختلف نقادنا وشعراؤنا ، حول مفهوم الحداثة ، فإنهم يختلفون كذلك ، فيما يذكرونه ، أو يؤكدونه ، من خصائص الحداثة ، أو عناصرها كالرؤية وتأكيد الذات ، والزمن ، والغموض .

١ - الرؤية :

ترى سلمى الخضراء الجيوسى أن العلامة المميزة للحداثة ، تكمن فى المحتوى ، أو رؤية العالم والحياة ؛ فهى مثلا تعد محمد الماغوط شاعرا حديثا ، «لا لأنه يكتب قصيدة النثر فحسب ، بل لأن موقفه من العالم ، ورؤيته للحياة ، تتكىء على وعى بضياع الإنسان الحديث ، فى عصر الآلة . وهى لهذا تنكر أن يكون استعمال لغة حديثة ، أو النزوع نحو صنع الأساطير ، أو استلهامها ، وحده ، معيارا للحداثة ، بل يبدو أنها تذهب إلى أبعد من هذا فتحكم على «أن ما يسمى بشعرنا الحديث» ، (وأظن أنها تقصد كثيرا منه) ، ليس كذلك ؛ «فما يزال الشاعر بطلا ، أو نبيا ، ومايزال الشاعر مسيحا» لأنها تعد نفحة البطولة ، أو النبوة ، صفة من صفات القدم ، مهما كانت ضرورية فى مواجهة الطغيان السائد . ويرى بنيس أن منطلق الحداثة هو الواقع ؛ ويريد به «السعى لتبديل الحساسية ، والرؤية للواقع» ؛ وفى اعتقاده أن هذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال وعى نقدى» . ثم يضيف قائلا : «إن الحداثة لم ترتبط فقط بالتحليل النفسى ، ولكن بالماركسية أيضا ؛ وهما عنصران أساسيان فى فهم الواقع والإنسان» . أما جبرا فيدعو إلى «الالتحام بالعصر ، أو الواقع ، الذى يسير نحو الدمار» ، معتقدا بأننا نستطيع أن نقاوم ، وأن نتصدى لهذا الدمار ، بالفن وفاعليته . . . بشرط أن يحتوى هذا الفن ، على حس بمأساة الإنسان ومقاومته ، وبحيث يبرز فى إبداعنا تعدد الوعى وتشابكه .

٢ - التأكيد على الذات :

يصف كمال أبو ديب «اللاحداثة» بأنها عالم الخارج ، بخلاف الحداثة التى تجسد عالم الداخل ؛ ومن هنا تتغير الحداثة عنده بنقل «الاهتمام من الذات ، باعتبارها شيئا خارجيا ، إلى الذات باعتبارها الداخل الإنسانى . ويعزو جبرا تأكيد الحداثة على الذات إلى المفهوم ، الأوربى ، الذى يفهم الأصالة على أنها ما يجىء من الذات ، لا من أماكن قد ترد إلى أصول تاريخية واجتماعية ؛ ومن هنا تميزت الحداثة الأوربية ، بالتأكيد على ذات الفرد ، وحريته ، ومشاعره ، وإسقاط الذات على المجتمع . غير أن جبرا يثير مسألة أخرى ، تتجاوز المفهوم الأوربى للأصالة ، عند ما يشير إلى أن المفهوم العربى لها ، يعنى شيئين : «أولهما أن تنبع من ذاتك ، وثانيهما أن تنبع من جذورك الممتدة عبر الزمان والمكان» ، ممثلا على الجمع بينهما ، بتجربة الحداثيين فى العراق فى قوله «كنا نحاول أن نكون حديثين ، بمعنى أننا نحيا فى ١٩٦٠ ، ولنا همومنا التى تنبع من ذاتنا ؛ لكننا ، برغم هذه الهموم الخاصة ، كنا ندرك أن جذورنا هناك ، فى الفن السومرى ، والبابلى ، والعربى ؛ وهكذا ربطنا بين الأصالة والمعاصرة» . ويبدو أن أحمد عبد المعطى حجازى ، غير مطمئن إلى هذا الكلام حول تغليب نظام الترميز ، الذى ينطوى فى دلالته على الذات ، أو الداخل الإنسانى كما يسميه كمال أبوديب لأنه يرى فيه استبعادا لقيمة الرسالة ، فى العمل الأدبى ،

ويعتبره جزءاً من الوعى النقدى الجديد ، الذى برز بعد هزيمة ١٩٦٧ ؛ وفحوى هذا الوعى فى نظره «أن العقل العربى عاجز ، وأن الشعر العربى ، قبل يونيو ١٩٦٧ ، قد أفلس ، وأن المعرفة التى قدمت قبل الهزيمة ، لم تفدنا ، بل أدت إلى الكارثة . ومن ثم كان الرد على ما كان يكتب من أدب أو شعر ، أو فكر سياسى ، هو الدعوة إلى البعد عن قيمة الرسالة فى العمل الأدبى» . ويخلص من هذا إلى أن الإصرار على مثل هذا المفهوم سيقود الإبداع العربى إلى العقم وعدم الفاعلية ، والانقطاع عن الواقع ، أو ما يسميه بـ «تهميش النص الأدبى» ، أى التراجع نحو الهامشية ، كما جاء فى إحدى ملاحظات محمد بنيس .

٣ - الزمن :

تقترن الحداثة فى الغرب ، تاريخيا ، كما يقول كالنسكو[٣] ، بفكرة الزمن الأفقى ، اللامعاد ، السائر أبدا إلى أمام . غير أن جبرا ، فى معرض الكلام على الحداثة ، يشير إلى مفهومين للزمن : المفهوم الأفقى العمودى ، الذى يميز - فى نظره - الفكر الأوربى ، كما ميز من قبل الفكر اليونانى ، والزمن الدائرى الذى يحمله مفهوم العرب ، ويرى أن الفهم المعاصر أقرب إلى مفهوم الزمن لدى العرب ؛ أى «الأزمنة المتداخلة والمتشابكة» . أما أبوديب ، فيبدو فهمه لزمن الحداثة ألصق بما نسب إليها ؛ أى تصور الزمن بأنه حركة إلى الأمام ، مقابل مفهوم الفكر «اللاحديث» ، الذى يرى أن الزمن يتحرك حركة هابطة ؛ أى أن ثمة بداية وجوهرا ، ينبوعا ، وعصرا ذهبيا . . . ثم يبدأ الزمن بالانحدار ، لنصل إلى ما أسماه العرب ، قديما ، فساد الزمان . ويقارن عبد الوهاب البياتى بين لونين من التمرد عند شعراء العراق ؛ تمرد استثنائى هش ، يعود أصحابه ثانية إلى أحضان السلطة ، كما فعل الرصافى والزهاوى ، وأمثالهما من المتمردين ، وتمرد الحداثيين ، وقد وصفه بأنه تمرد «على الزمن بمفهومه الجذرى ، الذى يرى أن كل تطور حركة إلى أمام» .

٤ - الغموض :

يعتبر الغموض من سمات الحداثة البارزة . وقد كان - ولايزال - موضع جدل بين أنصار الشعر الحديث ، ومناوئيه . غير أن المشاركين فى الندوة لم يجدوا - كما يبدو - متسعا من الوقت أو ضرورة للوقوف عنده طويلا ، فلم يكن له نصيب من الملاحظات سوى ما ذكره جبرا مؤكدا «أن الوضوح المطلق ليس حداثيا ، وإنما «الحديث» هو الذى يعى أن ليس ثمة شىء واضح ، منجز ، أو بسيط ، «وأن الشاعر الذى يحدد المفاهيم بوضوح ، وبساطة فى نظر الحداثى ، يقوم بعملية إغلاق ، لإمكانية التفسير والإيحاء والإشعاع ، على نحو ما نرى لدى شوقى ، وحافظ ، والزهاوى ، والرصافى» . وأيده حمادى صمود ، بالإشارة إلى أن النص الحديث ، هو ما يخرج من دلالة مغلقة نهائية ، ويفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات .

- ٢ -
الحداثة الغربية

إن أول ما نلاحظه ، أو ينبغى تأكيده - من هذا العرض السريع لأفكار الندوة المذكورة - أن الحداثة فى الأدب العربى تختلف عنها فى الغرب مرحليا وطبيعة ، لأسباب تاريخية معروفة ، منها أن الحداثة فى الغرب تمثل مرحلة تاريخية يختلف النقاد فى تحديد بدايتها ونهايتها[٤] . غير أن أكثر الدراسات الحديثة ، تميل إلى اعتبار أواخر القرن التاسع عشر ، أو مطلع القرن العشرين[٥] بداية للحداثة ، كحركة خاصة ، تميزت بأوجهها ، أوتياراتها المختلفة فى الأدب والفن ، من مستقبلية وتصويرية إلى انطباعية وسريالية ، وبلغت ذروة إبداعها فى الربع الأول من هذا القرن . ويرى بعض النقاد أنها أخذت بالانحسار فى الثلاثينيات أو الأربعينيات حين نما الإحساس لدى الأجيال الجديدة بأن أدب الحداثة الذى أنتجه ت . س . إليوت ، وعزرا باوند ، وأمثالهما ، لم يعد مناسبا للتحول الفكرى والاجتماعى الذى شهده الغرب ، لاسيما فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، فظهرت حركات أطلق عليها مصطلح ما بعد الحداثة[٦] . وأما إذا أردنا تحديد ما يسميه « براد بورى » بـ «جغرافية الحداثة ومدنها»[٧] فنلاحظ أنها مترامية الأطراف ، تمتد من روسيا إلى الولايات المتحدة ، وأمريكا اللاتينية وغيرها من بقاع العالم ، وتضم مدنا عرفت بكونها مراكز حداثة - كباريس ، وبرلين ، ولندن ، وميلانو وموسكو ، ونيويورك ، شاركت مشاركة فعالة فى مسار الحداثة ، وأسبغت عليها ملامح مستمدة من ظروفها وخلفيتها ؛ أى أن الحداثة - بإيجاز - ليست أحادية اللغة ، وليست أحادية الأصل ، وليست مرتبطة بمرحلة زمنية واحدة ، بل هى متعددة اللغات ، ومتعددة الأصول ، ونتاج مراحل زمنية متفاوتة متداخلة . ومن هنا كان تركيبها المعقد ، واستيعابها لملامح أو عناصر ، غير متآلفة . ولهذا فليس من الغريب أن يختلف النقاد فى موقعهم من استعمال المصطلح ، وأن نجد بينهم من يتحدث عن حداثات بدلا من الحداثة بالإفراد ، كما فعل برادبورى[٨] فى دارسته الحديثة Modernisms - postmodernisms . كما نجد بينهم من يشك فى قيمة المصطلح كأداة نقدية نظرية فيقول عنه رينيه ويليك مثلا : «إنه مصطلح قديم فارغ نوعا ما»[٩]

ومهما اختلفت الاتجاهات أو المواقف تجاه الحداثة مصطلحا ، وحركة ؛ فإن ما ظهر فى الغرب من تراث نقدى[١٠] يدل من ناحية على أهمية إسهامها فى الحضارة الغربية الحديثة ، ويجعلنا من ناحية أخرى ، فى موقف عسير إن نحن حاولنا الإلمام بعناصرها فى مثل هذا المقام . ولكننا ملزمون بتحديد معالمها الكبرى - بدون ذكر التفاصيل - إن أردنا تفهم طبيعة الحداثة فى أدبنا المعاصر ، وأن نضعها فى إطارها التاريخى المناسب ، لاسيما أن كثيراً مما قيل أو يقال عنها ، يبدو كالصدى لأصوات بعيدة ، سواء كانت العلاقة بين الصدى ومصدره مباشرة ، أو غير مباشرة

بالرغم من إصرار أدونيس على أن «الحداثة إشكالية عربية ، قبل أن تكون غربية» ودعوته إلى درسها بعيداً عن هيمنة الحداثة الغربية[11] .

إن الحداثة الغربية ، فى جوهرها ، ظاهرة تعكس معارضة جدلية ، ثلاثية الأبعاد[12] : معارضة للتراث ؛ ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية ، وتصورها لفكرة التقدم ، ومعارضة لذاتها ، كتقليد ، أو شكل من أشكال السلطة أو الهيمنة ؛ أى أنها لا تمثل انفصالا عن الماضى ، ورفضا لمقاييسه الثابتة ، أو ثورة على القيم البرجوازية السائدة فحسب ، بل تمثل ثورة دائمة أبدية فى تطلعها المستمر إلى قيم جديدة ، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة . ومعضلتها تتجسد ، كما يقول «هاو» ، فى أن عليها أن تكافح دائما ، ولكن بدون أن تنتصر تماما ، بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر[13] ؛ إذ إن انتصارها معناه أن تفقد سمة الحداثة ، وذلك بتكوين أسلوب أو تقليد ثابت لها ، تلتزم به ، وتسير عليه . وقد تميزت ، منذ البدء ، بمنحيين أساسيين ، لا ينفصل أحدهما عن الآخر : منحى خاص بالمضمون ، يرفض الغرض ، أو الدور الاجتماعى للعمل الأدبى ، وفق ما تراه المفاهيم الكلاسيكية أو الواقعية ؛ ومنحى محوره السعى الدائب وراء إحكام الوسائل أو الأشكال الفنية . وقد بلغ اهتمامها بهذه الناحية مبلغا بعيدا ، حتى عد كأنه نوع من التحامل أو الهجوم على الشكل لا نظير له فى تاريخ الأدب ، على حد تعبير إيهاب حسن[14] : «إنه ، فى آن واحد ، أكثر تعددا ، ومغامرة ، وشكا ، من أى هجوم سابق ، على الشكل ؛ وهو يتحدى فكرة الشكل نفسه ، ولا يجد حلا لتحديه سوى فرض متطلبات جديدة على كل وسيلة تعبيرية فنية» . أما منحاها الأول ، الذى يرفض الدور أو الغرض الاجتماعى ؛ فقد أدى بها إلى تأكيد فردية الإنسان ، وإحساساته الداخلية ، واعتبار الوعى الذاتى ، لا الواقع الخارجى ، محور العمل الفنى ؛ أى لم يعد هناك فى منظورها واقع خارجى بل وعى إنسانى فحسب ؛ «وعى يبين ، دائما ، عوالم جديدة ، ويعد لها ، ويعيد بناءها ؛ بفضل إبداعيته الخاصة» ، كما قال الشاعر الألمانى جوتفرد بن Benn . ويلاحظ أن تأكيد الذات هذا يتخذ أشكالا متباينة ، أو يمر بمراحل مختلفة ؛ فمنها ما يؤكد اللاوعى وعالم الأحلام ، وسبر أقاليم الذهن / الوعى ، غير الملوثة ، أو البريئة ، أو التراجع إلى الذات ، وتمحيص حركيتها الداخلية ، أو تجاوز الحاضر إلى المستقبل ، والمعلوم إلى المجهول ، وغير ذلك من أنماط العزوف عن مواجهة الواقع ، والتأثير فيه . وكان من ثمار هذا المنحى ما نراه فى نتاج الحداثيين من الإحساس الحاد بالاغتراب ، والوحدة ، ومعاناة العذاب والالتزام بالفكرة القائلة بأن الإنسان محتوم عليه أن يواجه مصيرا إشكاليا .

ومن طبيعة الحداثة ، أن تكون فى علاقة تضاد مع الماضى ، أو التراث . غير أن هذا التضاد يتفاوت حدة وعنفا فى مواقف الحداثيين ؛ فالشاعر ت . س . إليوت ، مثلا ، يرى أن الأمر لا يعنى «أننا أنكرنا الماضى كما يود أن يعتقد الأعداء الألداء والمؤيدون الأغبياء لأية حركة جديدة ، بل يعنى أننا وسّعنا مفهومنا للماضى ، وأننا ، فى ضوء ما هو حديث ، نرى الماضى فى نمط جديد»[15] . هذا فى حين نرى د . هـ . لورنس ووليم كارلوس وليمز ، أكثر تطرفاً فى الدعوة إلى القطيعة التاريخية . وقد تأثرا - كما يبدو - بحركة المستقبليين فى أوائل هذا القرن[16] . وإذا جاز لنا أن نستشهد بنموذج متطرف من مواقف الحداثة تجاه التراث والماضى ، فلا أحسب أننا نجد نموذجا أكثر عنفا وعدمية من موقف المستقبليين . ولعلنا نتذكر ما جاء فى بيانهم الأول (الذى اصدره الشاعر الفنان الإيطالى مرينتى عام ١٩٠٩) من دعوة إلى حرق المكتبات والمعاهد ، وإغراق المتاحف[17] ؛ أو ما جاء ، بعد ذلك بسنوات ، فى بيان المستقبليين الروس ، الذى أصدره ماياكوفسكى ، مع بعض مؤيديه عام ١٩١٢ ؛ حيث نقرأ دعوة إلى رمى بوشكين وديستويفسكى وتولستوى وأمثالهم من على سفينة الحداثة[18] ، أو بيان الكاتب الروسى زمياتن «عن الأدب والثورة والأنتروبيا»[19] ، الذى نشره عام ١٩٢٤ ، معبرا - إلى حد كبير - عن جوهر الحداثة فى نظرتها إلى الماضى ، والمجتمع ، وطبيعة الأدب ، واللغة ، والغموض[20] .

وكان من الطبيعى أن تواجه الحداثة - بحكم منطلقاتها الثورية - منذ بدئها ، حتى يومنا هذا ، معارضة شديدة ، وردود فعل سلبية ، من مصادر مختلفة ، سواء كانت دينية الاتجاه ، أو علمانية ذات أفكار تقدمية (دع عنك الدلالة الازدرائية ، التى حملتها الكلمة ذاتها فى الاستعمال اللغوى كما يدل على ذلك ما ورد فى معجم أكسفورد من أمثلة) . أما المعارضة الدينية فكانت ، ولا تزال ، على مستويات عدة ؛ منها ما يتصل بالاجتهادات الحداثية الدينية ، لاسيما داخل الكنيسة الكاثوليكية ؛ ومنها ما يمس رؤية الحداثة ، التى تناقض المعتقدات الدينية السائدة ، على نحو دفع الكنيسة الكاثوليكية ، بصفة خاصة عام ١٩٠٧ ، إلى اعتبارها مجمّاع الأفكار الإلحادية ، واتخاذ مواقف عملية للحيلولة دون تسربها داخل الكنيسة . غير أن الموقف المناوىء لا يقتصر على الكنيسة المذكورة ، بل له مؤيدوه فى غيرها من المذاهب الدينية . ولعل أحدث تعبير عنه ما جاء فى مقال جاد ، نشر فى العدد الأخير من مجلة هارفارد (يناير - فبراير ١٩٨٤) ، تحت عنوان طريف «الشيطان حَدَاثى» . وقد تناول فيه مؤلفه - وهو من كبار أساتذة اللاهوت فى جامعة هارفارد - شرور الحداثة بمعناها العام[21] . ونرى على الصعيد الأدبى مواقف مماثلة ، أو أحكاما مناوئة ، بدءا من إشارة الشاعر الروسى بلوك إلى ما وصفه بـ «سم الحداثة» ، ونعته للحداثيين ، فى أيامه (١٩١٤) بأنهم ليسوا إلا تأنقات فنية موهوبة مدارها الفراغ[22] ؛ إلى حملات الماركسيين ، الذين يعتبرون الحداثة تعبيراً عن انحلال الثقافة البرجوازية ، وتقنية

سيكلوجية ، يحاول بواسطتها الفنان أن يتغلب على آثار تحجر الثقافة ، بعزل نفسه ضمن جماعته من الفنانين ، ونظرته «التى ترى أن الدلالة الأساسية للإبداع الفنى ليست فى تغيير العالم حوله ، باسم مثل اجتماعى أعلى ؛ بل فى تغيير وسيلة وصف العالم أو رؤيته»[٢٣] ؛ وقد اتهم عدد غير قليل من روادها - وبينهم ت. س. إليوت ، وباوند ، ولورنس - بالرجعية الفكرية أو السياسية[٢٤] ؛ ولكن نقادها ، مع ذلك ، لا ينكرون جوانبها أو إنجازاتها الإيجابية ، وقيمة ما حققته من تجديد ثورى فى الأشكال وأساليب التعبير[٢٥] ، أى أن الحداثة فى مسارها ، بدأت ، وظلت ، مقترنة بإيحاءات ودلالات ، أقل ما يقال عنها أنها مصدر جدل وخلاف على الصعيد العالمى ؛ وهى بذلك لا تختلف كثيرا عما تعرضت له الحداثة العربية من حملات أو تهم ؛ لا لأن «حداثة الشعر ، فى المجتمع العربى ، متقدمة على الحداثة العلمية - الثورية» ، كما يقول أدونيس[٢٦] ، بل بحكم طابعها الضدى ، وبعض أفكارها التى جعلتها هدفا لاتهامات ومآخذ مماثلة فى الغرب .

الحداثة فى كتابات الشعراء المعاصرين

أولا - البداية :

وإذا عدنا إلى موضوع الحداثة فى أدبنا ، لاحظنا ، أولا ، أنها ، بوصفها فكرة تنطوى على الإبداع والتغير والاكتشاف ، لم يتهيأ لها من الظروف التى واكبت الحداثة عالميا إلا النذر اليسير ، بالرغم من أن ما يسمى بعصر النهضة فى تاريخنا الحديث بدأ منذ أوائل القرن التاسع عشر ؛ إذ إن مجتمعنا العربى ما يزال يفتقر إلى التحولات الجذرية ، التى عاشها الغرب بضعة قرون ، سواء كانت فى المجالات العلمية - الفكرية ، أو فى مجال التطور الاجتماعى - الاقتصادى - السياسى . غير أن من الممكن القول بأن الشعر العربى الذى بدأ فى القرن العشرين متخلفا حقا ، ومتهما بالجمود[٢٨] ، استطاع أن يبلغ فى النصف الثانى من هذا القرن مستوى من الحداثة التى «تكاد أن تضارع فى بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية» كما يقول أدونيس[٢٩] . ويكاد أن يجمع شعراؤنا المعاصرون على أن هذا الشعر شهد - قبل بلوغه هذا المستوى - محاولات متعددة ، منذ مطلع القرن ، للخروج به عن النمطية الموروثة فى الموضوعات والأساليب ؛ والتحرر من النزعة الماضوية ، والتعبير عن نزعة جديدة ، تؤمن بضرورة التغيير ، كمحاولات جماعة الديوان ، ومدرسة أبولو ، فى القاهرة ، وشعراء المهجر فى نيويورك ، وحركة الشعر الحر فى بغداد ، وجماعة مجلة «شعر» فى بيروت ؛ ولكنهم يختلفون فى تحديدهم بداية التحول الحاسم ، أو الجوهرى ، من الاتجاه التقليدى إلى النزعة الحداثية ؛ فمنهم من يرى البداية فى محاولات المهاجر ؛ ومنهم من يعزوها إلى حركة الشعر الحر ، التى انطلقت من بغداد فى ١٩٤٨ ، ومنهم من يؤرخها بحركة مجلة شعر منذ أواخر عام ١٩٥٦ ؛ وليس فى ذلك من غرابة ؛ فقد اختلفت النقاد والشعراء كذلك حول تحديد بدء الحداثة فى الغرب ، حتى أن بعضهم اعتبر عام ١٩٥٦ بداية الحداثة ، كما أشار إلى ذلك الشاعر الأمريكى ألن تيت[٣٠] . ولعل من أهم أسباب هذا الاختلاف هو مفهوم الحداثة ذاتها ، كما يراها الشعراء أو النقاد .

فأدونيس - وهو المعنى بتنظير الحداثة أكثر من سواه من الشعراء - ينطلق من فهمه للحداثة بأنها «تعنى فنيا تساؤلا جذريا ، يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها ، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة فى الممارسة الكتابية ، وابتكار طرق للتعبير ، تكون فى مستوى هذا التساؤل ؛ وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية ، فريدة ، للإنسان والكون ؛ وهو يقوِّم فى ضوء هذا المفهوم عددا من محاولات التجديد ، التى قامت قبل نهاية الحرب العالمية الثانية ، ليخلص إلى أن حركة الشعر المهجرى تميزت بالسمات الأساسية للحداثة ، وأن جبران بصفة خاصة كان مؤسس رؤيا الحداثة ، والرائد الأول ، فى التعبير عنها[٣١] . أما عصر النهضة - فى رأيه - فلم يطرح «باستثناء جبران ، على مستوى النظام الثقافى ، الذى ساد ، أى سؤال جديد حول إشكالية الإبداع الفنى ، وإنما كرر الأسئلة القديمة . لذلك لم يُعِد النظر فى الموروث ، ولم يفهم معنى الحداثة»[٣٢] .

ويرى جبرا ، والبياتى ، وغيرهما من رواد الشعر الحر ، أو مؤيديه ، أن الحركة الشعرية الجديدة ، بدأت فى بغداد ، فى أواخر الأربعينات ١٩٤٧/١٩٤٨ ، مصحوبة بحركة فنية عجيبة ، وأن بغداد بدت - كما يقول جبرا - «أشد العواصم العربية توثبا ، وتمردا ، وانفتاحا على الجديد ، بعد أن كانت أبعد العواصم العربية عن التجديد» ؛ فتجدد فيها الشعر والرسم ، معا ، مقتحمين «أرضا جديدة ، وبوسيلة جديدة ؛ ولم يكن هناك مجال ، لدى الشاعر أو الرسام ، للمساومة على أسلوبه»[٣٣] . ويتحدث البياتى عن حركة التحديث التى بدأت فى العراق ، قائلا : «إن الحداثيين العراقيين - السياب ، ونازك الملائكة ، وجبرا ، وأنا - كانوا يشعرون بضرورة التمرد ، والثورة على السلطة الأبوية ، والسلطة اللغوية» ، معترفا بأن وعيهم لم يكن مكتملا بهذه الحداثة أو تناقضاتها ؛ «ولكن كان ثمة بذرة لتمرد أنضجته الممارسة ، والاحتكاك»[٣٤] . وهو يشير ، فى موضع آخر ، إلى أن التجديد فى نهاية الأربعينيات تطور وتعمق ، «واستطاع أن يرتاد آفاقا جديدة لم يسبق للشعر العربى أن ارتادها فى السابق»[٣٥] ، محاولا بيان مدى أهميته ؛ بالإشارة إلى «أن حركة التجديد ، فى التاريخ ، حدثت مرتين للشعر العربى ؛ الأولى فى العصر العباسى ، وقامت فى العراق ؛ والثانية بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد قامت فى العراق ، أيضا ، كحقيقة تاريخية»[٣٦] . وهناك من يرى أن مفهوم الحداثة تجسد فى حركة «شعر» ؛ وكان على رأسها يوسف الخال . وقد تكشفت هذه الحركة فى أواخر ١٩٥٦ ، كما يقول الخال ، فى محاضرة دعا فيها إلى اعتماد عدد من الأسس : منها «التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها ، كما يعيها الشاعر ، بجميع

كيانه ؛ و «إبدال التعابير ، والمفردات القديمة ، التى استنزفت حيويتها ، بتعابير ومفردات جديدة ، مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب» ؛ و «تطوير الإيقاع الشعرى العربى ، وصقله ، على ضوء المضامين الجديدة ؛ فليس للأوزان التقليدية أية قداسة» ؛ و «الإنسان فى ألمه وفرحه ، خطيئته وتوبته ، حريته وعبوديته ، حقارته وعظمته ، حياته وموته ، هو الموضوع الأول والأخير . كل تجربة لا يتوسطها الإنسان ، هى تجربة سخيفة ، مصطنعة ، لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم» . ويضيف الخال إلى ذلك قوله بأن هذه الحركة «مرحلة فاصلة أولى ، أزاحت كثيرا من العقبات . يكفى أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة ، وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى ، بل هو التعبير الشخصى الفريد ، عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة»[٣٧] . ومن حق القارىء أن يتساءل - وقد أشير إلى نيويورك ، وبغداد ، وبيروت ، كمراكز للحداثة العربية - أين موقع القاهرة منها ؟ أغلب الظن أننا لا نخطىء إن قلنا بأنها كانت المنطلق العربى الأول للحداثة ، بمعناها الواسع ؛ فقد نشأ فيها جيل ثالث من أجيال النهضة ، متميزا بنزعة ثورية فى مجال الثقافة ، كما يقول شكرى عياد ، فوضع «الثقافة العربية على بداية مرحلة عنيفة من صراع الأضداد» ، وفتح لها نوافذ على ثقافة الغرب ، وبدأ عملية تاريخية مهمة فى تقويم التراث الأدبى والثورة على كثير من التقاليد والأشكال الموروثة ، و «الاهتمام بما هو معاصر ومباشر» ؛ إثباتا لذاتية الأديب ، أو الشاعر[٣٨] . ويرى عياد «أن فكرة الحداثة برغم ما كلفت أصحابها من جهد . . . . كانت فكرة تقوم على تفاؤل شديد بل لا تخلو من سذاجة» ، لأن أصحابها نظروا إلى الحضارة الغربية نظرة مثالية ، ولم يلتفتوا إلى تناقضاتها ، أو عيوبها ، وتصوروا أن الأخذ بها «طريق سهل ؛ فهو يبدأ تقليدا ، ومحاكاة ، ثم يستحيل التطبع طبعا ، ولا تلبث أن تظهر شخصيتنا القومية ، من خلال القوالب التى استعرناها من الغرب»[٣٩] .

وبالرغم من أن صلاح عبد الصبور ، لم يطلق مصطلح الحداثة على ما شهدته مصر بين العشرينيات والأربعينيات من تحول ، فإنه يميل إلى وصفه بأنه كان نصف مغامرة ، أو بشيرا بالمغامرة ، وأنه انقلاب جذرى فى أسلوب الحياة وأسلوب التفكير ، نتيجة للاتصال بالحضارة الغربية ، على نحو أدى إلى قيام بعض الشعراء بتخطى دائرة السلفية ، قائلا : «لو أننا جمعنا ما كتب من شعر فى الشرق العربى ، بين عامى عشرين وأربعين ، لوجدنا اختلافا كبيرا فى العالمين اللذين يعالجها تراث هذه الفترة ، وتراث الفترة الألف الماضية ؛ فالتراث القديم لا نجد فيه إحساسا بفردية الشاعر ، على حين نجد فى تراث ما بين العشرين والأربعين ، أن هذا التراث عارم . كل شاعر فيه يريد أن يعبر عن ذاته ، وأن يتحدث من داخله إن صح هذا التعبير»[٤٠] .

إن هذه البدايات المختلفة - مهما كان موقفنا تجاهها - تثير مسائل مماثلة لما أثارتها الحداثة الغربية من قبل ، منها : **أولا** : صعوبة القطع بالبداية لحركة الحداثة بصورة إجماعية ، نظرا لاختلاف الشعراء والنقاد فى تقديرهم لأهمية حركة أو عمل أدبى ما ، أو وقوعهم تحت تأثير ما يسميه أدونيس بـ «أوهام الحداثة» ؛ وهى عنده أوهام خمسة : الزمنية ؛ ووهم المغايرة (التغاير مع القديم) ، والمماثلة (التماثل مع الحداثة الغربية) والتشكيل النثرى ، والاستحداث المضمونى[٤١] . **ثانيا** : علمتنا تجربة الغرب أن الحداثة ذاتها ترفض شكلا نهائيا موحدا ؛ فهى «حداثات» ، أو يمكن أن يقال إن لها أوجها متعددة ؛ أو كما يقول أدونيس فى رده على ما أبداه الشاعر أمل دنقل من ملاحظات حول حداثة أدونيس ، يتحدث عنها كأنها «كل موحد» ، أو بعد واحد لدى جميع الشعراء ، الذين «يظن أنهم حديثون» ؛ والحال أن الحداثة ، حركة متناقضة ، متعددة الاتجاهات ، والمستويات ، وذلك مظهر من مظاهر حركيتها وحيويتها»[٤٢] . ولهذا ليس من الغريب أن نجد أدونيس نفسه مضطرا إلى استعمال صفات يميز بها ما يعنيه من حداثة ؛ فيسميها تارة «حداثة حقيقية» ، وأخرى «حداثة ثورية»[٤٣] . أو نقرأ عن رواد آخرين للحداثة كالشاعر السورى أورخان ميسر الذى وُصف بأنه كان «طليعة الاستقصاء والتجريب» فى الأربعينيات ، و «أنه خرج على لغة الحياة اليومية ، ليركز على الأنا الداخلية وعلى اللا شعور»[٤٤] . **ثالثا** : توحى هذه الاختلافات بالحاجة إلى دراسة منهجية ذات هدفين : أولهما ؛ تقويم الحركات التجديدية لا بوصفها ظواهر منفصلة إحداها عن الأخرى ، بل فى ضوء ترابطها ومدى إسهام كل منها فى التمهيد للمراحل التالية ؛ بمعنى أنه لا يكفى أن نحكم مثلا بأن جبران رائد أول للحداثة ، بمعزل عن بيان دوره ومدى فاعليته فى مسار الحداثة ، والهدف الآخر توثيقى الطابع ، يرمى إلى تحرى المحاولات التجديدية ، لاسيما فى الصحف والمجلات العربية ؛ لما لها - أى الصحف والمجلات - من أهمية فى الكشف عن أصول الظواهر الأدبية ووقعها فى سياقها التاريخى[٤٥] .

ثانياً : الحداثة بين قومية التراث وعالميته :

لعلّ من أهم سمات الحداثة ، أو أولى المشكلات التى تثيرها ، موقفها النقدى من التراث القومى ، وانفتاحها على التراث العالمى ، والغربى منه على وجه الخصوص ، وتفاعلها المباشر أو غير المباشر مع روافد الثقافة والفكر والشعر والفن ، غربية كانت أم شرقية ، معاصرة أم قديمة ، دينية أم لا دينية . فالشاعر الحديث لم يعد خاضعاً لما يسمّى بعقدة التعالى الأدبى ، أو الانكماشية التى حدّت قديماً من اتصال الشاعر العربى بآداب عصره أو آداب العصور المختلفة ، بل تجاوز حدود ثقافته القومية وأغناها بما استوعب من تجارب الشعوب الأخرى ، وتراث

الحضارات الإنسانية فى مختلف عصورها ، بما فيها حضارات أمته أو منطقته ، فى عصور ما قبل الإسلام ، على نحو أعانه على أن يحقق إنجازاً فنياً يضاهى ما شهده الشعر العالمى الحديث ، وأن يكسب للشعر العربى بعداً عالمياً لم يحظ بمثله من قبل ، كما يتجلى فى ازدياد حضوره مترجماً فى الآداب العالمية ، وما يلقاه من اهتمام أو تقدير .

وإذا كان هذا الانفتاح قد بدأ فى القرن التاسع عشر ، ثم ازدهر وتطور فى غير الشعر من الأنواع الأدبية (القصة والرواية والمسرحية) بدون معارضة شديدة ، فإنه كان - ولا يزال - فى مجال الشعر موضع هجوم ، وهدفاً لحملات اتهامية حادة ، بدءاً من محاولات التجديد على أيدى جماعة الديوان والرابطة القلمية وأبولو ، إلى الحركة الشعرية المعاصرة ، التى أعقبت الحرب العالمية الثانية ؛ وذلك لأسباب واضحة أهمها ما يحتله الشعر من مكانة فى التاريخ العربى ، بحكم أنه النوع الأدبى الرئيسى ، خلافاً للأنواع الأدبية الأخرى ، وتلاحمه مع التراث القومى والدينى تلاحماً جعله عنوان الأصالة العربية . ولهذا عد أى خروج على قوالبه وتراثه مساً بالأصالة العربية ذاتها ، وخطراً على اللغة العربية ، وتهديداً للقيم الإسلامية ، وغير ذلك من الاتهامات(٤٦) .

وقد يقال إن تجربة الحداثة هذه ليست جديدة فى التاريخ العربى ؛ فقد واجهتها من قبل فى العصر العباسى على أيدى المحدثين(٤٧) ، أو إنها « إشكالية عربية قبل أنه تكون غربية » ، وإن علينا أن نطرحها « بعيداً عن هيمنة الآراء والنظريات المشتقة من قضايا الحداثة الغربية ، بحيث نقوّمها استناداً إلى مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث فى التراث العربى نفسه » - كما يقول أدونيس(٤٨) . وهذا مذهب يصعب الأخذ به بدون تحفظ ، ويخالف ما يذهب إليه أدونيس نفسه فى مواضع أخرى من دراساته(٤٩) . أقول : قد يقال هذا أوغيره من الكلام عن الجذور القومية لحداثة اليوم ، غير أنها فى وجهها المعاصر تختلف اختلافاً جوهرياً ، لسببين بارزين : أولهما ، انطلاقها من موقع حضارى يبدو متخلفاً إذا ما قورن بظروف الحداثة الأولى عند ازدهار الحضارة العربية الإسلامية ؛ وثانيهما أن مفاهيمها اليوم مرتبطة بالحداثة العالمية ؛ وهى تدعو إلى تحول جذرى لم تحققه حركة المحدثين أو الحداثيين الأول - كما بين ذلك طه حسين و أحمد أمين وغيرهما من أدبائنا الذين تابعوا الخلاف بين القدماء والمحدثين(٥٠) . فطه حسين مثلا يقول عنه بأنه « ليس بالشىء الكثير ؛ فلم يتغير الشعر العربى فى موضوعه ولا فى صورته ولا فى نوعه ، ولم يتغير فى لفظه ومعناه ، إلاّ تغيراً قليلاً جداً » ؛ ويرى أن التجدد الذى حدث لم يكن تجدداً جوهرياً ولا مطرداً ، « وقد مضت القرون وتعاقبت والشعر العربى فى لفظه ومعناه وصورته وموضوعه كما كان قديماً ، لم ينله من التغير والتطور إلا هذا المقدار الضئيل الذى أشرنا إليه »(٥١) . ويأخذ أحمد أمين على الشعر أنه لم يحدث ثورة مماثلة لما أحدثته العلوم فى العصر العباسى ، ويعزو ذلك إلى ضعف أثر الثقافات الأجنبية فيه(٥٢) ؛ أى أن الحداثة الشعرية الأولى - إن صح التعبير - كانت متخلفة نسبياً عن الحداثة العلمية والفكرية التى عاصرتها آنذاك .

أما الحداثة الشعرية اليوم فقد حققت - كما قلنا - من التحول والإنجاز الفنى ما جعلها « متقدمة على الحداثة العلمية - الثورية » فى إطار المجتمع العربى . وهى لم تكن تستطيع أن تفعل ذلك لو لم تقف موقفاً نقدياً واعياً من التراث القومى ، وموقفا متفتحاً من التراث الإنسانى ، مستوعبة منهما فى آن واحد ما أسهم فى حركتها الإبداعية . ولكن هل يعد هذا الموقف الثنائى رفضاً للتراث القومى كما اتهم به شعراء الحداثة بعامة ؟ يجمع الشعراء على أن موقفهم ليس موقف رفض له ، بل موقف تخيّر منه ، مؤكدين حق كل شاعر « أن يتخير تراثه كما يشاء » ، على حد تعبير صلاح عبد الصبور(٥٣) . ويذهب بعض النقاد - ولهم ما يؤكد مذهبهم - إلى أن « الشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانباً كما توهم بعض الناس - بل هو أعمق وأصدق ارتباطاً بها » ، و « إن التراث من حيث هو جوهر لم يظفر بتقدير وحسن تفهم واستيعاب من الشعراء قدر ما ظفر به من شعراء التجربة الجديدة »(٥٤) . غير أننا لا نعدو الصواب إذا قلنا إن التراث لم يعد يشغل معهم مركزيته أو صدارته المعهودة ، كما هى الحال مع شعراء المدرسة السلفية ، بل استحال إلى مكون يتفاوت قوة ووضوحاً من مكونات ثقافتهم الشعرية والفكرية ، نتيجة انفتاحهم على التراث العالمى.ولعل فى هذا الانفتاح - الذى لم يشهد تاريخ الشعر العربى مثيلا له - يكمن سرّ الحملات المضادة لهم ، أو العامل الأول الذى دفع - ولا يزال يدفع - خصوم الشعر الحديث ، أو حتى بعض أنصاره وممارسيه ، إلى القول بأنه يبدو غير عربى فى كثير من ملامحه الشكلية ، وقيمه وموضوعاته . فالشاعر أمل دنقل يشير إلى شعر « موجة كاملة من الشعراء الذين برزوا فى السنوات الخمس عشرة الأخيرة ، يرتدون عباءة أدونيس . تقرأ لهم فلا ترى ، لا واقع أقطارهم ، ولا الواقع العربى كله ؛ لا تعرف إذا كان هذا الشعر مكتوباً فى لبنان أو فى المغرب أو فى إيرلنده »(٥٥) . وتقرأ للناقد حسين مروة - وهو من المتحمسين للشعر الحديث - مقالاً يأخذ فيه على أبرز ممثلى الشعر الحديث (صلاح عبد الصبور وأدونيس وخليل حاوى والبياتى) ما يلاحظه فى شعرهم من اتجاه « نحو الانفصام - وربما الانفصام التام - عن ينابيعه الأصيلة فى حياتنا العربية ، وعن الشرايين التى تمنحه الحياة والحركة فى أرضنا »(٥٦) . ويرى جبرا إبراهيم جبرا أنه لا مفر من الإقرار بأن «حركة الشعر الجديد متصلة بحركة الفن الحديث فى أوروبا - أو قل فى العالم كله - أكثر من أى شىء آخر بغير مواربة » ، وأنه «من العبث أن نستشهد بالقدامى ، ونستند فى أحكامنا إلى سوابق لن نجدها فى كتب الأدب التى وضعت قبل بضعة قرون

على الأقل»[٥٧] . وهناك ملاحظات مماثلة كثيرة ، تؤكد أن الشعر الحديث لم يستلهم حداثته من التراث القومى ، بل من أصول غربية بالدرجة الأولى[٥٨] . ويفرض علينا هذا أن ننظر إلى موقف الشاعر أو الحداثة من التراث لا على أساس التساؤل عما إذا كان يعنى رفضاً له أو انطلاقاً منه (إذ إن من البديهيات استحالة الإبداع من غير أن يكون للتراث دور فيه) ، بل فى ضوء مدى ما يؤديه من دور ، أو يتسم به من فاعلية ، فى تكوين ثقافة الشاعر وتجربته الإبداعية الحديثة .

إن نظرة عجلى فى كتابات شعرائنا تكشف لنا أنهم يجمعون على النظر إلى التراث الإنسانى بوصفه ملكاً لهم كما هو ملك للإنسان فى أى موطن من مواطنه ، على تعبير عبد الصبور ، ينهلون منه ، ويتعاملون معه ، بطرق مختلفة ، أو من زوايا متعددة[٥٩] ، من غير تمييز بين ينابيعه الأولى أو عصوره . ودليلهم فى ذلك « قدرته على النفاذ إلى وجدان الإنسان المعاصر » ، وما يتميّز به من نظرة شمولية - كما يقول البياتى[٦٠] ، أو « قيمته فى أى لغة وتعبيره عن الإنسان » - بحسب رأى عبد الصبور[٦١] . ولهذا فليس من الغريب أن تتكون لكل شاعر موسوعته الخاصة مما يؤثر من التراث الإنسانى بحسب منظوره ، تنتظم عدداً كبيراً من الأدباء والمفكرين ، أمثال طرفة بن العبد ، ولوركا ، وماياكوفسكى ، وإليوت ، والحلاج ، وسان جون بيرس ، وماركس ، وسارتر ، وعدداً غير قليل من الأساطير ، تجمع بين جلجامش ، وبروميثيوس ، وتموز ، وأورفيوس ، والسندباد ، وعوليس (يوليسيس) ، وألواناً أخرى من عناصر التراث الإنسانى التى يصعب الإلمام بها فى كتاب واحد .

وإذا كان هناك تفاوت بين شعرائنا فيما يستوعبونه - كماً وكيفاً - من العناصر التراثية بحكم اختلافهم فى رؤيتهم ، فإنهم يتفقون على تجاوزهم التراث القومى تجاوزاً يتيح للعناصر غير العربية دوراً كبيراً أو أكبر فى تكوين ثقافتهم ، كما توحى بذلك الإشارات التى ترد فى كتاباتهم ، لا سيّما فى المراحل الأولى من تجاربهم . وحسبك أن تقرأ مثلاً كتاب البياتى عن تجربته الشعرية ، لتلمس غلبة الإشارات أو الاستشهادات التى تتصل بغير التراث العربى ، أو أن تقرأ دراسة أدونيس « محاولة فى تعريف الشعر الحديث » (١٩٥٩) - وهى وثيقة أساسية تضع الخطوط الأولى لمفهوم الحداثة عنده ، لتدرك أنه ينطلق من مصادر غربية ، وأنه يلجأ غالباً فى استشهاداته التى تؤيد وجهة نظره إلى غير الأدباء العرب (رنيه شار ، وبودلير ، ومالرو ، ورامبو) ، مقابل إشارتين عابرتين إلى ابن قتيبة وابن خلدون . وتكاد تجد فى حياتى فى الشعر لعبد الصبور نمطاً مماثلاً من استلهام المصادر غير العربية ، وإن كان يبدو أميل إلى خلق نوع من التوازن بين المكونات القومية والعالمية للتراث . لا أشك فى أن هذا المعيار الكمى غير كاف لإصدار حكم عام على مدى شيوع العناصر غير العربية فى تكوين ثقافة الشاعر وتجربته الإبداعية ، كما لا أشك فى أنه لا يخلو من سمة التبسيط ، ولكنه يشير إلى ظاهرة تضاؤل دور التراث القومى فى الشعر الحديث ، ومدى الانفتاح على التراث العالمى ؛ وهى ظاهرة حديثة ، دفعت ولاتزال تدفع - كما قلت - خصوم الشعر الحديث إلى اتهامه بالخروج على التراث .

ويبقى لنا أن نقف عند الجانب الآخر من موقف الشاعر الثنائى تجاه التراث ، ألا وهو ما يتخيّر منه ، وكيف ينظر إليه إجمالاً . وأول ما نلاحظه أن أدونيس يكاد يتفرّد بين الشعراء بحدّة موقفه الهجومى ، وتكرار حملاته فى أعماله المختلفة ، منذ أواخر الخمسينيات ؛ بلهجة تجعله ألصق بروح الطليعية أو المستقبلية منه بتيار الحداثة العام . والطليعية - كما وصفها النقاد الغربيون - تمثل الوجه المتطرف المبالغ فى مواجهته للواقع . ويقترن وجودها بشرطين أساسيين : إدراك ممثليها أنّهم يسبقون عصرهم ، والإحساس بأنهم فى كفاح مرير ضد عدو يرمز إلى قوى الركود ، وطغيان الماضى ، وطرق التفكير التى تجعل من التقاليد قيوداً تحول دون التحرّك قدماً[٦٢] . وتزخر كتابات أدونيس بأمثلة كثيرة على منحاه الطليعى ؛ نذكر منها نموذجاً يرجع تاريخه إلى أوائل الستينيات . « لسنا من الماضى . هذا هو الخيط الأول فى نسيج الظل . اللاماضى هو سرّنا . الإنسان عندنا ملجوم بالماضى . نعلّمه أن يكسر اللجام ويجمح . نعلمه أنه ليس حزمة من الأفكار والمصنفات والأوقات ، يسمّونها تراثاً . . . » ، « . . . لذلك يسمينا الإرثيّون «الفوضى» يسموننا أيضاً « الخيانة » . هكذا نبدو فى أعينهم . للمرة الأولى لا يخطئون النظر ؛ فالحق أننا نعلن فوضانا وخيانتنا فى ذلك العالم المغنط بالجيف المقدسة . . . » . « وحين يخطر للسادة الإرثيين أن يسألونا باستنكار وريبة : ماذا تريدون ، إذن ؟ ما هو هدفكم ؟ لن نتردد فى أن نجيبهم بيقين وفرح : ما نريده ، ما نهدف إليه ، شىء آخر ، أيها السادة . إننا نتخطى ما كتمتموه وما ورثتموه . نهدمه أيضاً . . . الوجود حولنا . . . وجودكم كريه عدو . لن نتقبله . لن نصادقه . لن نهادنه . لن نفكر تحت سقفه ولا سمائه . سنغرق فى وجود آخر . سننشب أظافرنا فى غضاريف الحلم . سنسقط فى فوهة المستقبل . سنعيش ونفكر ونكتب للشعر تحت سقف الرؤيا وسمائها . . . » . « ليس التراث مركزاً لنا . ليس نبعاً وليس دائرة تحيط بنا . حضورنا الإنسانى هو المركز والنبع ؛ وما سواه ، والتراث من ضمنه ، يدور حوله . . . إن الشعر أمام التراث لا وراءه . فليخضع تراثنا لشعرنا نحن . لتجربتنا نحن .لا يهمنا ، فى الدرجة الأولى ، تراثنا ، بل وجودنا الشعرى فى هذه اللحظة من التاريخ . . . »[٦٣] . ولئلا يساء فهم موقف أدونيس من التراث - كما أسىء من قبل واتهم بشتى التهم[٦٤] - لابُدّ أن نذكر أنفسنا بمحاولاته الجادة للتمييز بين ما يراه من عناصر تراثية « تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل »[٦٥] ، وعناصر

فقدت فاعليتها ؛ أو بين مستويين من التراث : السطح والغور . الأول تاريخي ، يمثل الأفكار والمواقف والأشكال ؛ والثاني مطلق ، يُمثل التفجّر ، التطلّع ، الثورة . ولذلك يرى أن الشاعر لا يكون حيّاً ما لم يتجاوز السطح ، وينصهر في الغور ؛ أي أن الشاعر الجديد - في رأيه - « منغرس في تراثه ، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه . إنه متأصّل ، لكنّه ممدود في جميع الآفاق »[٦٦] .

إنّ هذا التمييز يعينه على أن يلتمس ماضيه الثقافي العربي في امرىء القيس وأبي نواس وأبي تمّام والشريف الرضي والمتنبّي والمعري والحلاج و « مئات العقول الخلاقة الأخرى في تراثنا العربي ، التي غيّرت ورفضت وتمرّدت على الأليف والموروث والعادي والتقليدي »[٦٧] ، وأن يعلن في معرض الدفاع عن نفسه - بنوع من المفاخرة - « ما من عربي معاصر يقدر أن يقول إنه كشف عن الجوانب المضيئة الحيّة في التراث العربي كما فعلت أنا ، أو إنه درسه كما درسته ، أو حاول أن يفهمه من حيث هو كل في ضوء العصر الحاضر كما حاولت» - مستشهدا ببعض أعماله ، **كديوان الشعر العربي ، ومقدمة للشعر العربي ، والثابت والمتحول**[٦٨] . ومن الجدير بالذكر أن أدونيس لا يكتفي بهذا اللون من الدفاع عن الذات تجاه ما يلقى من اتهام له برفضه الماضي أو ازدرائه ، بل يلجأ إلى شهادات ينشرها بين حين وآخر في « **مواقف** » ، منها ما جاء على لسان الرئيس عبد الفتاح إسماعيل ، حيث نقرأ قوله بشأن التراث « اليوم عندما يقرأ أي شخص للشاعر أدونيس « الثابت والمتحول » سيدرك كم عانى الرفيق أدونيس حتى يصل إلى ما وصل إليه ، وكم قرأ وكم اطلع ، وسيدرك مدى معرفته بفقه الفقهاء ، وبكل ما في التراث ، ليستطيع أن يتكلّم عن شيء يفهمه فهماً جيداً ، ويدرك ماذا يريد أن يصل إليه »[٦٩] .

ومما لا شك فيه أن موقف أدونيس من التراث يثير أموراً جوهرية تتجاوز التراث الأدبي بمعناه الضيق ، على نحو يخرج عن نطاق بحثنا هذا ؛ ولكننا نستطيع أن نلاحظ ظاهرتين أو سمتين في موقفه ؛ أولاهما ، أنه تميّز بالثبات إلى حدّ كبير ، بالرغم مما يقال عن تحوّلاته الإيديولوجية ، أو ما يقوله عن صلته بالعروبة والماركسية ؛ والأخرى منحاه الهجومي الذى يُفسر أو يساء فهمه بأنه تنكرّ للإبداع العربي أو للثقافة العربية ، لما يتميّز به من ميل إلى التعميم[٧٠] .

ويبدو عبد الصبور أقلّ تطرفاً من أدونيس في تعامله مع التراث ؛ فهو يخشى من استعمال مصطلح « الحداثة » أو « الحديث » ؛ لأنه يوحي بالمناقضة ، ويدفع بالشعر الحديث « إلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين التراث برمته » ، وينتج عنه إدراك غير سليم لجوهر الموروث الأدبي العربي[٧١] . وهو يدافع عن الحركة الشعرية الجديدة على أساس أنها « لم تنظر إلى التراث العربي لتهدمه ؛ لترفضه رفضاً شبه شامل ، ولكنّها نظرت إليه لكي تعيد بناءه »[٧٢] . ويذهب في موضع آخر إلى أنّ « للتراث سيطرة لا يكاد يفلت منها إلاّ الشاعر العظيم » ، وأن الشاعر المتميّز هو مَنْ « ينتج شعراً متميزاً » ، بعد هضم التراث وتغلغله في نفسه بحيث يصبح جزءاً من تكوينه ، فيستطيع (أي الشاعر) أن يصل إلى أسلوبه الخاص ، ويضيف إلى التراث جديداً[٧٣] . غير أن عبد الصبور يدرك أنّ هناك خطورة في تقديس التراث ، أو فيما يراه من الافتتان بإحيائه أو الالتزام به دون تمييز ؛ فيحذّر من خضوع الشاعر للتراث خضوعاً تاماً ، ويدعو إلى تجاوزه ، والعودة المتبصّرة المتيقظة إليه ، « لنتخيّر منه تخيّراً ما يصلح للنشر ، وما يقدر على الحياة ويحقق الفائدة ، في عصر يختلف اختلافاً عظيماً عن عصور التراث القديمة » ، أو لتحديد « جدواه للحياة القادمة التي نريد أن نصنعها ، إذا كنا نريد أن نجعل من التراث معيناً على صلابة جذورنا في الأرض لامشغلة تشغلنا بالماضي عن الحاضر»[٧٤] . إن من يقرأ آراء عبد الصبور حول التراث - وبخاصة الجانب الشعري منه - يُحسّ بأن علاقته بالتراث ليست علاقة توتر أو تناقض حادّ ، بل هي نوعٌ من التفهّم المتعاطف معه . وليس من الغريب أن يعلن بأنه استراح إلى نوع من اليقين حين قرأ الشعر العربي ، فأحبّ ما أحبّ ، وكره ماكره ، وتخيّر تراثه الخاص منه ، مؤمنا بأن لكل شاعر الحق في أن يتخيّر تراثه كما يشاء[٧٥] . وقد استطاع بذلك أن يحقق التوازن في فكره بين التراث والمعاصرة «على أساس من الاختيار المستنير ، وتعمق الجوهر ، وتواصل الحضارات ، والاستمساك بالشخصية العربية الأصيلة ، والطابع المصري » - كما يقول هدارة[٧٦] .

أما موقف البياتي من التراث فلا يختلف من حيث الجوهر عن موقف عبد الصبور ؛ فهو يعكس وعياً إيجابياً بأهمية التراث ، وضرورة التخيّر منه ، أو الرحيل المستمر إليه . وتبدو صلته وثيقة بغير المكتوب منه ؛ فقد كان زاده الشعري الأول - كما يقول - « أغاني الفلاحين ، والحكايات الشعبية المنتشرة في الريف »[٧٧] . ثم بدأ تعامله مع الكتب والقراءة كما لو كان مسافراً في قطار لا يعرف المدينة التي سيهبط فيها ؛ فلم يتوقف عند كتاب معين ، أو نوع واحد من الثقافة . وقد وجد في التاريخ أحبّ أنواع القراءة إليه ، يلمس فيه تجسيداً لقضايا الإنسان التي طرحت على كل المجتمعات الماضية ، كما وجد في عددمن الشعراء العرب الذين يؤثرهم -كطرفة بن العبد ، وأبي نواس ، والمعري ، والمتنبي ، والشريف الرضيّ - « نوعاً من التمرد على القيم السائدة ، والبحث عن أشياء لا يوفرها واقعهم أو مجتمعهم أو ثقافتهم »[٧٨] ؛ أي أن البياتي يبحث في التراث عما يجسّد قضية الإنسان ، ومحاولته تخطي واقعه الإجتماعي ، وهو ينظر إليه - في موضع آخر - كما لو كان نهراً زاحفاً نحو المستقبل ، يكتسب أصالة جديدة في مساره ، مميزاً بين دلالاته الثابتة التي تمثل الانقطاع ، والدلالات المتغيّرة التي تكفل

التواصل(٧٩) ؛ ويرى « أن إعطاء الحياة الحقيقية لتراثنا العربي القديم تمّ عن طريق التجديد » لا عن طريق « التقوقع والتخلف والتقليد » الذى يدعو إليه بعضهم باسم الحفاظ على التراث ، معلناً أن « السلفية بمعناها الرجعى موقفٌ معادٍ للتراث ، لأن التراث حياة وديمومة ، والتراث الحيّ - أى الماضى الحيّ - هو الماضى الذى يستطيع أن يستمر فى الانسان من الماضى إلى الحاضر فالمستقبل»(٨٠) .

من الواضح أن البياتى فى موقفه من التراث - عربياً كان أم إنسانياً - يعكس رؤيته الاجتماعية الثورية للعالم التى يستطيع من خلالها أن يكشف مايراه تعبيراً عن صراع الإنسان ومعاناته ، وثورته المستمرة عبر العصور . ويصبح عنده هذا الاكتشاف شرطاً أساسيا لنجاح مهمة الشاعر والثورى ؛ لأنها - فى رأيه - « لا يمكن أن تتحقق بإبداع الواقع وإعادة خلقه وتغييره من خلال الحاضر فقط ، بل لابد لهما من أن يمتاحا من آبار الماضى ، وأن يكتشفا كهوفه السحرية التى خيمّ عليها الصمت ، لإضاءته واكتشاف الدلالات المتجددة فيه »(٨١) . ويؤكد البياتى مركزية التراث فى صيغ مماثلة ، كقوله بأن « الرؤية القومية والإنسانية لا تولد عند الشاعر إلا من خلال معايشة واستبطان للتراث أو التجربة الثقافية » ، أو أن الشاعر بدون قدرته على استيعاب التراث والامتداد به من الماضى إلى الحاضر « لا يستطيع أن يعانى تجربة العصر ورؤياه الإبداعية بشكل دقيق » ؛ وتأكيده « الرموز والأساطير فى التراث العربى والإنسانى ، قديمه وحديثه » ، وقدرة الشاعر على انتقائها واكتشافها بصورة تطابق تجربته الذاتية ، أو تجربة أمته الجماعية ، أو تجربة عصره ، واعتباره « التراث والثورة والتجربة » الأقانيم الثلاثة التى لا يستطيع بدونها الشاعر أن يحقق رؤيته الجديدة (٨٢) .

نستطيع ، إذن ، أن نخلص فى ضوء ماذكرنا من أمثلة كتابات شعرائنا - وهناك أمثلة مماثلة أخرى - إلى أن موقف الشاعر الحديث من التراث لا ينطوى على رفضه ، كما يقال ، بل يتميّز بالعودة المتبصرة الواعية إليه ، وتخيّر العناصر التى تعد حية بسبب من فعاليتها المشعّة (كما يقول أدونيس) ، أو ذات دلالات متجددة ، مطابقة لتجربة الشاعر وأمته وعصره (البياتى) ، أو تثبت جدواها للحياة القادمة ، أو فى عصر يختلف عن عصورها اختلافاً عظيماً(عبد الصبور) . غير أنّهم يختلفون فى أسلوب التعامل معه وتقويمه واختيار ما يعدونه حيّاً ، وفى طريقة استخدامه فى شعرهم ، وإن كان بينهم قدر مشترك مما يختارون(٨٣) . ولا بد لى هنا من الإشارة إلى اختلاف النقاد فى تفسير علاقة الشعراء بالتراث ، وأنّ منهم من يثير موضوع انتماء بعضهم إلى أقليات عرقية ودينية ومذهبية ، وتأثيره فى نظرتهم إلى التاريخ والتراث(٨٤) ، كما أن منهم من يصنّف الشعراء (على أساس شعرهم كما يبدو) داخل اتجاهين كبيرين : الأول « يعتبر الانبعاث مفهوماً مستقبلياً لا علاقة له بالتراث ؛ ومن هؤلاء البياتى وتوفيق زياد وسميح القاسم والسياب فى مرحلة معينة ؛ والثانى ينزع إلى بعث عصر ذهبى ؛ وهو بدوره يقسم إلى فئتين : فئة ذات انطلاقة قومية حضارية ، من أفضل من يمثلها الشاعر الراحل خليل حاوى ؛ وفئة أخرى ذات منطلق ماورائى ، ومنها يوسف الخال ومحمد الفيتورى وصلاح عبد الصبور إلى حدّ ما . أما أدونيس فإنه يتأرجح ليس فقط بين الاتجاهين الرئيسيين ، بل أيضاً بين فئتى الاتجاه الثانى »(٨٥) .

ثالثاً : الحداثة ومهمة الشعر .

من الواضح أن مفهوم مهمة الشعر عند شعرائنا المعاصرين قد شهد تحولاً جذرياً من تأكيد دوره الخارجى الاجتماعى بوصفه صوتاً للقبيلة أو المجموع ، يخاطب جمهور المستمعين ويثير أحاسيسهم بلغة يشيع فيها التقرير والمباشرة ، إلى إبراز دوره أو طبيعته بوصفه إبداعاً محوره رؤية الشاعر الذاتية للحياة ولغته الإيحاء بدلاً من التصريح أو الإيضاح . وكان من الطبيعى أن يؤدى هذا التحول - وفيه ما فيه من خروج على دور الشاعر - إلى التساؤل عما إذا كان للشعر والشاعر أيةٍ مسؤولية تجاه واقعه أو عالمه ، وعن نوع الصلة التى تربطه بمتلقّيه . يلخص عز الدين إسماعيل موقف الشعراء فى ضوء كتاباتهم بقوله : « إن الشعراء - فى الأغلب الأعم - لا يرون فى أنفسهم مصلحين مسؤولين عن إصلاح الكون ، ولكنهم إذ يشعرون بالألم لفساده واختلاله وزيفه ، وينجحون فى نقل هذا الشعور إلى الآخرين ، يكونون قد بذروا بذور التمرد عليه . . . وحين يشحن الشعر النفوس بالألم والأمل : الألم لما هو قائم ، والأمل فى يوم جديد ومستقبل مشرق ، فإنه يكون قد وفى بوعده ، وحمل مسؤوليته(٨٦) » . وإذا صحّ أن الشعراء يتفقون فى أن مسؤوليتهم هى مسؤولية إيحاء بفساد الكون واختلاله والتمرد عليه ، والتطلع - بأمل - إلى واقع أفضل ، فإنهم يختلفون فى منطلقاتهم أو مناهجهم التى تؤدى إلى هذا الإيحاء ؛ فمنهم من يؤكد ضرورة الالتزام والانطلاق من خلال معايشة الواقع والمشاركة الفعلية فى تغييره ؛ ومنهم من يرى أن « الخلق همّه الأكبر والأوحد»(٨٧) ، أو - كما يقول أدونيس - « لا وظيفة للإبداع إلا الإبداع»(٨٨) . ومن ممثلى التيار الأول عدد غير قليل من شعرائنا ، كالبياتى وحجازى وأمل دنقل وممدوح عدوان وسعدى يوسف . يقول عدوان فى الرد على سؤال : هل حركة الشعر الحديث هى حركة إصلاحية أو حركة ثورية ؟ : « الثوريون هم وحدهم الذين يصنعون التغيير » ، وإن « الشاعر يعى ما يريد من خلال معايشته للواقع وثقافته . ولأنه يعى لابد من أن يعرف موقعه من حركة التغيير . إنه قادر على الكشف (وهنا فرديته) ، لكنه فى إنتاجه الناجم عن هذا الكشف لا يستطيع إلا أن يتتج من خلال المواكبة والمشاركة . إنه رائد فى كشفه ، وهو جزء من المسيرة فى فعله ونتاجه » (٨٩). وهو حين يؤكد دور الشاعر الثورى لا يرى ضرورة انتمائه إلى المؤسسات

الثورية . ويبدو أن أمل دنقل لا يختلف عن عدوان فى تأكيده الوظيفة الاجتماعية للشعر والشاعر ، قائلاً عنها بأنها « وظيفة معارضة ؛ فالشعر يجب أن يكون رافضاً للواقع دائماً ، حتى ولو كان هذا الواقع جيداً ؛ لأنه يحلم بواقع أفضل منه » . وهو يؤيد التزام الشاعر دون إلزامه ؛ لأن الشاعر ليس بوقاً لأحد ، ولأن هناك تناقضاً بين السياسة بوصفها « فنّ الممكن » ، والشعر بوصفه « فن المستحيل » . « السياسى أبداً يطالب بما يمكن تحقيقه ؛ أما الشاعر فهو يطالب بما يبدو وكأنه فن مستحيل التحقيق » . ومن هنا يرى أن التزام الشاعر ينبغى أن ينبع من ضميره وفكره ، وأن الشعراء المنتمين إلى حزب أو تنظيم هم دائماً أضعف الشعراء[٩٠] .

ولعل البياتى - بين جيل رواد الشعر الحديث - خير من يمثل منهج الالتزام باطّراد خلال معاناته الطويلة ، وكتاباته المتفرقة حوله ؛ فهو يعتمد « الالتزام الأصيل الحقيقى » الذى لا يأتى من الخارج - كما يقول - وإنما يولد مع ولادة الشاعر ، ويشترط فيه أن يكون التزاما متعدد الأبعاد : فنياً وأخلاقياً وقومياً وحضارياً وإنسانياً ، لا ينفصل الواحد عن الآخر[٩١] ، كما يشترط فيه ألا يكون مفروضاً عليه ، أو مجرد شعار ، وإلا فإن الشاعر يسقط فى الابتذال ، لأنه يتبنى موقفاً غير أصيل . ويكرر هذه الملاحظة عند التعليق على ما يسمى بالشعر الثورى ، الذى يكتبه شعراء « لم يسبق لهم أن مارسوا فعل الثورة ، وعايشوا جوهرها الفاعل وكينونتها » قائلاً : « إن مثل هذا الشعر ، الذى يكتب نتيجة التزام يأتى من الخارج ، يؤدى إلى ولادة الأعمال الهابطة »[٩٢] . والبياتى عندما يهتم اهتماماً بالغاً ببعض الشعراء العالميين ، كنيرودا ، وإيلوار ، وناظم حكمت ، ولوركا ، ومایاکوفسکی ، يجد نفسه أمام أشعار تتميز بثلاثة ملامح : (١) أنها تحمل جوهر الشعر الحقيقى ؛ و(٢) تحمل قدرة النفاذ إلى وجدان الإنسان المعاصر ؛ و(٣) تحتوى على نوع من الالتزام الواعى الحى ، النابع من داخل نفوسهم[٩٣] ، ويراها تجسد « كيف يمكن أن يكون الشاعر ملتزماً وعظيماً فى نفس الوقت » . وتؤكد أهمية فنية التجربة وجمالياتها أن هذه الأقوال - وفى كتابات الشاعر أمثلة أخرى - تدل على أنه ليس هناك انفصام حتمى بين الالتزام (بحسب مفهومه) والإبداع ، كما يوحى بذلك تساؤل أدونيس : « هل يجب التخلى عن الإبداع الشعرى فى سبيل الالتزام السياسى كما ترى العقائد «التقدمية» ؟ »[٩٤] يقول البياتى - وكأنّى به يرد على هذا التساؤل - « لا أفصل بين الإبداع وبين الموقف . وكل الشعراء الكبار الذين كانوا فى تاريخ الإنسانية لم يفصلوا على الإطلاق بين الإبداع والموقف»[٩٥] . وقد يقال إن الالتزام يحد من فاعلية الإبداع وقدرته على تجاوز المستقبل ؛ أى أن الشعر الملتزم ينتهى بانتهاء وظيفته المرحلية ، كما حدث فى حالات غير قليلة ، غير أن البياتى يجد فى الفهم الموضوعى للتناقضات التى تسود قانون الحياة ما « يمنح الشاعر الرؤية الشاملة ، والقدرة على التخطى والتجاوز إلى المستقبل »[٩٦] . ولهذا فهو يقول عن الثورى والشاعر إنهما عندما يدعان الواقع ويعيدان خلقه ، لا يقفان عنده لكى يقعا فى شركه ، ويصبحا انعكاساً له فى صورته الجديدة ، بل لكى يتخطياه ويتجاوزاه إلى المستقبل . فالالتزام إذن عنده لا يعنى المرحلية أو السكونية ، بل التجاوز والتجدد عبر استيعاب الحاضر« ومعاناة الثورة الاجتماعية والسياسية » . الشاعر - كما يقول - « لا يتوقف هنا أو هناك . إنه متسكع وجواب آفاق لا يقر له قرار » . ومن هنا كان إصراره على التجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعرى ، كما تجدد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول ، وكان رفضه الجمود أو التوقف عند أشكال فنية من التعبير[٩٧] . وهكذا نرى أن تيار الالتزام فى حركة الشعر الحديث الذى يمثله البياتى - وغيره من الشعراء - أو ما يسميه محمود أمين العالم بـ « تيار التجسيد الواقعى »[٩٨] ، ينطوى على رؤية الشاعر الذاتية وخبرته ، والوعى الموضوعى لعالمه ، وإحساسه فى الوقت نفسه بمركزية إبداعه الشعرى ، أو - كما يوجزه العالم بقوله - : « إنه الوعى بالواقع ، ومعاناة الواقع ، ومصادمة الواقع ، فى تشكيل شعرى إبداعى » .

أما صلاح عبد الصبور الذى اعتبر - فى مرحلة معينة من حياته - من ممثلى التيار المذكور ، فلم يخرج - كما يبدو - عن الالتزام خروجاً تاماً ، بل أضاف إليه بعداً روحياً أو صوفياً ، ينعكس فى إحساسه بما حمل بين جوانحه من شهوة لإصلاح العالم كما يقول : «إن شهوة إصلاح العالم هى القوة الدافعة فى حياة الفيلسوف والنبى والشاعر ، لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه ، بل يجهد فى أن يرى وسيلة لإصلاحه ، ويجعل دأبه أن يبشر بها»[٩٩] . ويذكرنا فى موضع آخر بعذاب الحلاج الذى يعكس فى رأيه - رفض المفكرين أن تكون غايتهم خلاصهم الشخصى ، باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم ، وإيثارهم حمل عبء الإنسانية على كواهلهم[١٠٠] . وإذا كان يرى أن سبيل الشعراء إلى الإصلاح هى سبيل الانفعال والوجدان والتوجه بخطابهم إلى القلوب فإنه يقر بأنهم ينطلقون من «رؤية مسؤولة» تواجه الشر وتجسّده ، ولا تتهادن معه ؛ ويعترف بأن شعره - بوجه عام - وثيقة تمجيد للقيم التى يواجه بها الشر : الصدق والحرية والعدالة ، وتنديد بأضدادها[١٠١] ؛ أى أنه كان فى منحاه الصوفى أميل إلى مواجهة الواقع منه إلى العزوف عنه ، مؤمناً بأن «غاية الوجود هى تغلب الخير على الشر من خلال صراع مرير»[١٠٢] ، متخذاً من موقف الحلاج - كما صورته مسرحيته مأساة الحلاج - نموذجاً لدور الفنان فى المجتمع : أن يتكلم . . . ويموت[١٠٣] .

ويلاحظ هنا أن عبد الصبور يوحد - كما قال عز الدين إسماعيل[١٠٤] - بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية ، فهما - فى رأيه - تنبعان من منبع واحد ، وتلتقيان عند نفس الغاية ، وهى«العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه» . إن إيمانه

بدور الكلمة والرؤية المسؤولة يدفعه إلى أن يقوّم تقويماً إيجابياً دور الشعر العربي الحديث فى شجب أوجه القصور المختلفة فى الواقع العربى ، فهو يقول عنه : «كان فى مجمله شعر مقاومة ، بمعنى أنه لم يكن مجرّد انعكاس للعودة الساكنة للحياة العربية ، ومجرّد وصف لما يقوم فيها من مظاهر سطحية ، ولكنه حاول أن يتعمقها وأن يندّد بالمظاهر المتخلفة . . . التى كانت ومازالت تستشرى فى عالمنا العربى . هاجم شعرنا كثيراً من العلاقات اللامنطقية واللاإنسانية ، وكثيراً من أوجه الطغيان»[١٠٥] . غير أن عبد الصبور – كغيره من دعاة الالتزام أو مناوئيه – كان يدرك ما يكمن فى الالتزام من خطورة تهدد فنية العمل الأدبى ، ويلمس بحق آثاره السلبية ، على نحو دفعه إلى التحذير منه فى مواضع مختلفة من كتاباته ، يرجع بعضها إلى أواسط الخمسينيات[١٠٦] .

ولعلّ أحدا من شعرائنا أو نقادنا الحديثين لم يول موضوع الالتزام أو مسئولية الشاعر ما أولاه أودونيس من الاهتمام منذ أواخر الخمسينيات حتى يومنا هذا ، أو أثار ما أثاره من الحوار والتعليقات ، بسبب فرادة مفهومه للشعر ومهمته ، أو فهمه للحداثة ذاتها – كما ألمحنا إليه من قبل . ولهذا يصعب علينا الإلمام كلياً بما ورد فى كتاباته النقدية حول الموضوع فى مثل هذه العجالة ، وغاية ما نستطيع تحقيقه هو الوقوف عند أحد جوانبه ، ألا وهو رفضه الالتزام أو الدور الاجتماعى للشعر والشاعر .

وأول ما نلاحظه أن أدونيس يرفض ذلك منذ البدء ؛ لأنه فى رأيه يناقض جوهر الشعر الجديد ؛ إذ إن الشعر بوصفه رؤيا أو «كشفاً عن عالم ، يظل أبداً فى حاجة إلى الكشف» (على حد تعبير «رينه شار» كما اقتبسه أدونيس) قائم على ما يجاوز الواقع ، فى حين تتناول الواقعية أموراً قبلية مسبقة ، قائمة فى ذهنية الناس[١٠٧] . وهو يرفض أن يكون العالم الواقعى الذى نعيش فيه غاية للشعراء وإطاراً لهم ؛ لأن هذا العالم ليس إلا وسيلة لخلق عالم أنضر وأغنى ، و «بوابة تصلنا بالعالم الكبير الآخر . العالم الذى يفتحه الشعر ويقود إليه»[١٠٨] . إنّ هذا الفهم لجوهر الشعر وعلاقته بالواقع الذى أعلنه عام ١٩٥٩ فى مقاله «محاولة فى تعريف الشعر الحديث»[١٠٩] ، ظلّ يتردد فى كتاباته النقدية طوال ربع قرن ، دون تغيير جوهرى ، وظلّ ينعكس فى أحكامه المتكررة بشأن الشعر الحديث الذى يخالف مفهومه . فهو يرى أن مهمة الشاعر أو الشعر ليست أن يلاحظ العالم فيستعيده ويصفه ، بل أن يعيد النظر أصلاً فى هذا العالم . . . أن يبدله ، أن يخلق ويجدد[١١٠] ، أو أن «يغير الطريقة السائدة فى رؤية الحياة والعالم ، والتى عبر تغييرها مجازياً تنشأ صور وطاقات لتغير العالم مادياً»[١١١] . التغيير إذن – ويقصد به التغيير الجذرى الشامل لا الإصلاحى – هو المعيار الذى يقوّم به الشعر ومهمته . إن الشعر الذى لا يكون «تغييرياً» لا يعد إبداعاً ، ولا يؤدى مهمته . وعلينا أن نتذكر أن الكتابة عند أدونيس إما أن تكون محافظة تقليدية ، تكرر ثقافة القاسم المشترك السائد ، وإما أن تكون إصلاحية ، تنتقد الثقافة المذكورة وقيمها ، فى سبيل تحسينها (وهى فى هذه الحالة تعكس – كالأولى – البنى السائدة) ، وإما أن تكون تغييرية تتجاوز الثقافة السائدة ، منظورات وطرق تعبير ، لتخلق عالماً يرتبط بحركة التغيير وآفاقها ، حيث تنشأ ثقافة جديدة[١١٢] . وفى ضوء هذا المفهوم نستطيع أن ندرك لماذا يحكم على معظم الشعر العربى الحديث بأنه غير حداثى أو إبداعى . إنه لا يرى فيه تحوّلاً جذرياً ، بل امتداداً للتقليدية كما تبين ذلك أحكامه التعميمية – وقد غدت سمة بارزة فى منهجه – كقوله : «ولعل أهزل الآثار الشعرية بالمقياس الجديد هى غالبا الآثار التى لا تكشف إلا عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية» ، وأن معظم شعرنا المعاصر «شعر لا يقوم على كلية التجربة الإنسانية»[١١٣] ، وحكمه على النتاج الشعرى الذى تناول الأحداث الكبرى (فلسطين ، التأميم ، ثورة الجزائر) بأنه ليس بذى قيمة فنية إطلاقاً[١١٤] – وإن أشار إلى أن هناك استثناءً – أو الشعر الواقعى بأنه لا يعد شعراً «بالمعنى الحقيقى ، وإنما هو نصوص سياسية وأجتماعية . وقيمته من هذه الناحية فى وظيفيّته ؛ أى أنه ينتهى حينما تنتهى وظيفته ، وذلك على النقيض من النصوص الشعرية»[١١٥] ، أو اعتباره شعر المقاومة غير ثورى ، بل امتداداً لشعر التحرر الوطنى الذى عرفه العرب طيلة النصف الأول من هذا القرن[١١٦] ، إلى قوله : «معظم النتاج الذى يسمى «حديثا» إنما هو شعر «قديم» ؛ ذلك أنه مازال فى بنيته ظلاً لبنية الخطابة . . .»[١١٧] .

ولهذا فهو يدعو إلى التمييز بين نوعين من الحداثة الشعرية : الأولى حداثة ظاهرية سياسية بالمعنى المباشر ، والأخرى عميقة ، تعنى ببناء الإنسان وحياته بناءً كاملاً ، ناعتاً شعراء الحداثة «الظاهرية» بأنّهم «يضيعون فى وهم التحركات والإنجازات الصغيرة . لذلك يسقطون فى التفاؤلية السطحية للالتقاء بالذات ويصبح شعرهم نوعاً من الامتداح والتبشير . وهم فى هذا يضيفون إلى حالة الاستلاب الأصلية حالة أخرى أشدّ خطورة ، هى حالة التوهم بأنهم تجاوزوا الاستلاب» . أما شعراء الحداثة «العميقة» فإن شعرهم – فى رأيه – يستلب القارىء من استلابه ، ويضعه أمام هاوية «لا يرى فيها عادة أو تقليدا أو أى إفراز استلابى ، وإنما يرى فيها ذاته العميقة الأصيلة»[١١٨] . ولا يتحقق هذا – على حسب مفهومه – إلا من خلال نصوص تهيىء له أن يعرف ما لا يعرفه ، لا بقراءة نصوص تذكره بما عرفه[١١٩] .

ومما يأخذه أدونيس على دعاة الالتزام أنّهم يُخضعون الشعر للمقتضيات الإيديولوجية والسياسية ، ولمستلزمات الإيصال وغيرها من التقاليد السائدة ، ويجعلون من الشعر وسيلة حين يقوّم بفائدته العملية لا بشعريّته أو جماليّته[١٢٠] ، أو أنهم يدعون

إلى التخلّي عن الإبداع الشعري في سبيل الالتزام السياسي[121] ، أو يطلبون من الشاعر عملياً باسم الجماهيرية أو الثورية أو الواقعية أن يبقى ضمن المعاني العقلية ؛ فكأنهم يطلبون منه أن ينتج « ماليس للشعر في جوهره وذاته نصيب »[122] ، وغير ذلك مما يعده إخلالاً بالفن ، وتشويهاً لبعض الإيديولوجيات أو المفاهيم ، كالماركسية والواقعية الاشتراكية[123] .

لاشك في أن حركة الشعر الحديث قد عانت - كأية حركة أدبية أخرى - من عيوب أو ممارسات سلبية ، كالتي ذكرها أدونيس ، وقد يكون مردّها سوء فهم للالتزام أو الواقعية أو مفاهيم أخرى في الشعر ، كما أشار إلى ذلك غيره من شعرائنا ونقادنا ؛ ولا شك كذلك في أنّها تضمّ اتجاهات تتفاوت في مستوى شعريّتها وأصالة إبداعيتها ، غير أن ذلك كلّه لا يصحّ أن يكون أساساً يقوم عليه موقفه السلبي تجاه مختلف أنواع الممارسة الكتابية ، أو المفهومات النظرية التي ازدهرت منذ أواخر الأربعينيات ، لمجرد تعاملها مع الواقع ، أو لأنها لم تتجاوز تجاوزاً كلياً حاضرها وتراثها الأدبي وثقافتها . إن تجاوز الواقع ، وتجاوز التراث والثقافة ، تجاوزاً كلياً ، أو تحقيق التغيير الكلي الذي يدعو إليه أدونيس ، يتنافى وحركة التاريخ ، كما يخالف في مجال الأدب مساره ، وإن كانت تسعى إليه حركات كالطليعية والمستقبلية والسريالية . ولكن أدونيس في منحاه الرفضي الفريد[124] في نقدنا الحديث لا يعكس ملامح من تلك الحركات فحسب ، كما بينّا من قبل عند الكلام على موقفه من التراث ، أو كما يقول إحسان عباس[125] ، بل يحاول الانطلاق - كما يبدو - من تأثره بالماركسية أو الثورة الاشتراكية[126] ، مُوحياً أحياناً بحرصه على التفسير الماركسي الصحيح لبعض قضايا الفن والشعر[127] .

ولهذا ليس من اليسير تفسير موقفه السلبي تجاه مهمة الشعر بنزعته العدمية أو المثالية وغيرهما من التأويلات المتناقضة التي نقرؤها في كتابات شعرائنا ونقادنا بشأنه[128] ، وقد لا يكون من الضروري التطرق إليه في هذا السياق . غير أنه لابد لنا من ملاحظة مغالاته في عدد من الأمور : **أولا** : رفضه وظيفة الشعر في إطار مرحلته التاريخية ؛ وهي وظيفة من حق الشاعر أن يؤديها صادقاً إذا أراد ، حتى وإن لم تتجاوز مرحلتها . **ثانياً** : أحكامه الأحادية الطابع ، التي لا تقبل التعدد ، أو ما يسميه في الدفاع عن نفسه بـ « الوثوقية الطوباوية »[129] ، كأن المسألة مسألة خيار أن يكون الشعر وفقاً لرؤياه أو لا يكون ، حداثياً عميقاً أو ليس بحداثي قط ، أو أن يتخلّى عن الإبداع الشعري أو يلتزم . ويبدو لي أنه يدعو إلى نوع من النمطية التي يثور عليها ، بخلاف ما تتطلبه الحداثة أو حضارة العصر من تعددية في الاتجاهات الإبداعية وغيرها . **وثالثاً** التعميمية التي تميّز بها منهجه النقدي في تقويم الشعر الحديث ، دون اللجوء إلى دراسات تحليلية له ، أو تخصيص نماذج كافية منه .

ومهما يكن رأينا في منهجه فإننا لا نستطيع إلا الاعتراف بما لموقفه السلبي من فاعلية إيجابية ضد التحجر والسكونية ، ومن دور بنّاء في الثورة التعبيرية المستمرة التي شهدها شعرنا الحديث منذ أواخر الأربعينيات .

الهوامش

(١) Ned J. Davison. **The Concept of Modernism in Hispanic Crtic-ism.** Boulder: 1966.p.1

(٢) « الحداثة في الشعر » - ندوة « فصول » ٣ (١) أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٢ ، ٢٦٠ - ٢٦٨ (شارك فيها أحمد عبد المعطي حجازي ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وحمادي صمود ، وسلمى الخضراء الجيوسي ، وعبد السلام المسدي ، وعبد الوهاب البياتي ، وكمال أبو ديب ، وأدارها شكري عياد ، وأعدها محمد بدوي) .

(٣) Matei Calinescu. **Faces of Modernity.** Bloomington. Indiana: 1977. p.13

يرى كالنيسكو أن فكرة الحداثة لا تدرك إلا في إطار وعي زمني خاص ، زمن تاريخي طولي . لا يُردّ بل ينطلق بدون مقاومة نحو الأمام . . . الحداثة كفكرة تكون بلا معنى في مجتمع لا يرى جدوى في الفكرة الزمنية المتعاقبة

للتاريخ ، بل ينظم مقولاته الزمنية وفقا لنموذج أسطورى متكرر . ولهذا نشأت فكرة الحداثة فى القرون الوسطى ، فى حين كانت غائبة فى عالم العصر الوثنى القديم .

(٤) من النقاد من يرجع بداية الحداثة بمدلولها العام إلى عصر النهضة ، أى أوائل القرن الخامس عشر ، أو أحداث معينة فى القرنين السابع عشر ، والثامن عشر ، أو ظهور بعض الأعمال البارزة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، كأوراق العشب (١٨٥٥) للوتمان وأزهار الشر لبودلير ، ومدام بوفارى لفلوبير (١٨٥٧) ، وأصل الأنواع لداروِن (١٨٥٩) ، الذى يعده الناقد الشهير نور ثروب فراى بداية للقرن الحديث ، أو سنة ١٨٧٠ ، وغيرها من التواريخ ، والأحداث ، على نحو يدل على استحالة تحديد بداية الحداثة تحديداً دقيقا . انظر مثلاً :

Monroe Spears. **Dionysus and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry.** New York: 1970. pp. 10-9 .

Malcolm Bradbury and James Mc Farlane. **Modernism 1890-1930.** Atlantic Highlands, NJ: 1978, pp. 30-31 .

(٥) سبيرز ص ١٤ وبراد بورى ص ٣١ - ٣٢ .

(٦) راجع كالنيسكو ص ١٣٢ - ١٣٣ حيث الإشارة إلى استعمال حركة ما بعد الحداثة فى السياق الإنسانى عام ١٩٣٤ . ومن المعلوم أن المؤرخ توينبى قد أطلق مصطلح ما بعد الحديث Post-Modern . على المرحلة التاريخية فى حضارة الغرب التى بدأت حوالى ١٨٧٥ . ووصفها بأنها عهد الثورات والاضطرابات والحروب العالمية . للوقوف على مصادر تعنى بمصطلح ما بعد الحداثة راجع إيهاب حسن (١٩٨٠) . ص ١١٧ - ١٢٥ .

Ihab Hassan, The Question of Postmodernism, **Bucknell Review,** 25 (No. 2, 1980) pp. 117-125.

علماً بأنّ المصطلح بدأ يتكرر فى عدد من الأعمال الحديثة الخاصة بالشعر الأمريكى ، مثل :

Donald Allen and G.F. Butterick, **The Postmoderns: The New American Poetry Revised.** New York: 1982.

Jerome Mazzaro. **Postmodern American Poetry.** Urbana, III. 1980

(٧) براد بورى (١٩٧٨) ص ٩٥ - ١٠٤

(٨) Malcolm Bradbury. Modernisms/Postmodernisms. in Ihab Hassan and Sally Hassan, eds. **Innovation/Renovation.** Madison, Wisconsin: 1983. pp.311-328.

(٩) انظر مقاله

George Gibian and H.W.Tjalsma, eds. **Russinn Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930.** Ithaca, NY: 1976.pp.31-48

(١٠) راجع مثلا ببليوجرافية ديڤيز التى صدرت عام ١٩٨٢ وهى تضم بضع مئات من المداخل فى الإنجليزية وحدها .

Alistair Davies. **An Annotated Critical Bibliography of Modernism.** Brighton, Sussex: 1982.

(١١) أدونيس **فاتحة لنهايات القرن** . بيروت : دار العودة ، ١٩٨٠ ص ص ٣٢٨ - ٣٢٩ غير أنه يشير إلى أن دراسته « محاولة فى تعريف الشعر الحديث » - وكان قد نشرها أول الأمر فى مجلة « شعر » ٣ (العدد ١٢/صيف ١٩٥٩) ص ص ٧٩ - ٩٠ - تستقى كثيرا من الدراسات : التى كتبت عن الحداثة فى الشعر الأوربى . « زمن الشعر » دار العودة ، ١٩٧٢، ويقول حافظ الجمالى عند تلميحه إلى حركة المستقبليين الإيطالية والدادائية وأمثالها : وأحسب أن الكثيرين من شعراء الحداثة لا يعرفون من هذه المنطلقات شيئا ، ويمضون فى شعرهم بأصالة كبيرة أو صغيرة على سنة أدونيس» « الثابت والمتحول فى العقل العربى » المعرفة ، العدد ١٩٨١/٢٣٦ ص ٢٤ .

(١٢) كالنيسكو ص ١٠ .Calinescu, p.10

ومن الجدير بالذكر أن كمال أبو ديب أكد هذا الملمح فى ندوة « الحداثة فى الشعر » فى قوله « الحداثة وعى نقدى ضدى ، بإزاء العالم وإزاء نفسها أيضا ؛ ولذلك تحاول أن تخرج من ذاتها ، وأن تقوم بممارسة نقدية لهذه الذات » فصول » (العدد المشار إليه فى أعلاه) ص ٢٦٧ .

(١٣) إرفنج هاو Irving Howe. **The Decline of the New.** New York: 1970, pp.3-4 .

(١٤) إيهاب حسن - وهو مصرى المولد - ناقد أمريكى مشهور بدراساته عن الحداثة وما بعد الحداثة .

Ihab Hassan. **The Dismemberment of Orpheus:Toward a Postmodern literature.** New York: 1971.pp.-9-10 .

(١٥) سبيرز Spears, p.142 .

(١٦) سبيرز ص ص ١٤٩ - ١٥٠

(١٧) Peter Bondanella and Julia C. Bondanella, **Dictionary of Italian literature.** Westport, Connecticut: 1979, pp.227-229 .

Irving Howe. **The Idea of the Modern in Literature.** New York: 1967, pp 169-172.

لقد دعا المستقبليون إلى تحطيم اللغة الشعرية التقليدية وتحرير الكلمات من معانيها الموروثة ، وحاولوا التخلص من العناصر المنطقية ، كالعطف ، والظروف ، والصفات ، واللجوء إلى طرق طباعية ، كاستعمال الألوان المختلفة ، وترتيب الكلمات لا على أساس تتابعها الأفقى بل على شكل صور وغيرها من وسائل الإخراج غير المتعارف عليها ؛ وإذا كانت المدرسة الإيطالية من المستقبليين قد تميزت بأفكارها الفاشية ، وعدائها للدين والاشتراكية ، وتأييدها لسياسة خارجية عدوانية ، كما جاء فى مجموعة من بياناتها المعنونة « الحرب هى العلاج الوحيد للعالم » ، فإن بعض المستقبليين الروس ، وعلى رأسهم ما ياكوفسكى . كانوا يحلمون بيوتوبيا ، قد تكون اشتراكية ، ومن هنا برروا تمسكهم بالثورة ، على حد تعبير رينيه ويليك .

(١٨) ماياكوفسكى Vladimire Mayakovsky, **The Bedbug and Selected Poetry.** ed.Patricia Blake New York: 1960. pp. 17-18.

(١٩) راجع Evgeni Zamyatin, On literature, Revolution,and Entropy: فى كتاب هاو (١٩٦٧) ص ص ١٧٣ - ١٧٩ .

● يستعمل الكاتب الإنتروبيا - وهو مصطلح فيزيائى خاص بقياس الطاقة اللا متاحة - للدلالة على ظاهرة الجمود ، والتكلس ، والسكونية فى المجتمع .

(٢٠) اقتطف من أقواله نماذج تتصل ببعض سمات الحداثة :

* ليس هنالك ثورة نهائية . ليس هناك نهاية لتوالى الأعداد . الثورة الاجتماعية ما هى إلا واحدة فى التوالى اللانهائى للأعداد . قانون الثورة ليس قانونا اجتماعيا بل هو أعظم من ذلك بكثير . إنه قانون كونى شامل ، كقانون الحفاظ على الطاقة ، وقانون ضياع الطاقة (الإنتروبيا) .

* من أجل أن نجعل الكوكب (الأرضى) فتيا من جديد علينا أن نحرقه .

* الهراطقة ليسوا إلا علاجا مرا لإنتروبيا الفكر الإنسانى ؛ يثبون من الغد إلى اليوم ؛ الهراطقة ضرورة للصحة ؛ وإذا لم يكن هناك هراطقة فيجب أن يخلقوا .

* الأدب الضار أكثر فائدة من الأدب المفيد ، لأنه ضد الإنتروبيا ؛ فاعل ضد التكلس وتصلب الأنسجة والطحلبية .

* إن الإنتروبيا شائعة بين الفنانين والكتاب . إنهم يمضون قانعين فى استعمالهم ما يفضلون من الأشكال الفنية التى اصطنعوها ، ولكنهم لا يملكون القوة للكف عن حبّ ما أصبح عزيزا عليهم .

* الأدب الحى لا يوقت ساعته بزمن الأمس أو زمن اليوم ، بل بزمن الغد . الأدب الحى هو كالملاح الذى يصعد الصارية عاليا . ويستطيع من قمتها أن يلمح السفن الغارقة ، والجبال الجليدية العائمة والعواصف التى لا ترى من على ظهر السفينة .

* الجزمية (الدوجماتية) فى العلم والدين والحياة الاجتماعية والفن - إنتروبيا للفكر .

* لم يعد هناك مجال للأوصاف المخدرة البطيئة البالية . قانون اليوم التركيز . ولكن يجب أن تشحن كل كلمة شحنة عالية . يجب أن يضغط فى كل ثانية ما كان يتطلب ستين ثانية . التركيب/النظم يغدو معنى تأويليا

سريع التقلب . ومن هنا ما تراه من رمزية غريبة ومن اختيار غير طبيعي للمفردات . المفردات التي تقدسها الأعراف قد غزتها اللهجة والاستعمالات الجديدة . والعلوم والرياضيات والتكنولوجيا . الشكل الجديد ليس واضحا للجميع إنه يبدو صعبا لكثير من الناس . من الطبيعي أن يكون المألوف المبتذل أسهل وأكثر راحة ؛ وكذا كان عالم إقليدس ؛ أما عالم أينشتاين فصعب جدا ، غير أنه من المستحيل الرجوع إلى عالم إقليدس .

(٢١) Harvey Cox, "The Devil is a Modernist", **Harvard Magazine** 86 (No., January, - February 1984) pp.56A-56H .

(٢٢) Wladimir Weidle, "The Poison of Modernism" in George Gilbian and H.W. Tjalsma, eds. **Russian Modernism.** Cornell, NY: 1976.pp.18-30.

(٢٣) راجع مثلا مدخل الحداثة في «الموسوعة السوفياتية الكبرى» (الطبعة الإنجليزية) ؛
المجلد السادس عشر ، نيويورك : ١٩٧٧ ص ص ٤٠٥ -٤٠٦ .
"Modernism" **Great Soviet Encyclopedia** Vol.16.New York: 1977 pp.405-406.
وانظر كذلك هاو (١٩٧٠) ص ص ٣ - ٣٧ . حيث يلخص كثيرا من المآخذ ومن بينها قوله : إنها (أي الحداثة) تجرد الإنسان من أنظمة إيمانه ومثله العليا ، تقترح أسلوبا حديثا للخلاص ؛ خلاص الذات وبالذات ومن أجل الذات » . ص ٥ .

(٢٤) من الدراسات الحديثة ، التي تهاجم بعض أعلام الحداثة الإنجليزية ، نذكر :
John R. Harrison. **The Reactionaries. Yeats. Lewis. Pound. Eliot. Lawrence. New York: 1966.**
Fredric Jameson. **Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist.** Berkeley, CA.: 1979.

(٢٥) David Craig. **The Real Foundation: Literature and Social Change.** New York: 1974.171-194.
Gaylord Leroy and Ursula Beitz. **Preserve and Creat: Essays in Marxist Literary Criticism.** New York: 1973.pp.93-104.

(٢٦) يقول أدونيس : «إن حداثة العلم في الغرب متقدمة على حداثة الشعر ، بينما نرى ، على العكس ، أن حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية - الثورية . هكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية لكثير من العرب ، كأنها جسم غريب مستعار . وفي هذا ما قد يفسر أسباب عدائهم لها ، ورفضهم إياها ، ورمي ممثليها بمختلف التهم التي تبدأ بالغموض ، وتنتهي بتهمة تقليد الغرب ، مرورا بتهمة هدم التراث أو التنكر له » . «فاتحة لنهايات القرن» ص ٣٢٢ .

(٢٧) غالي شكري : «شعرنا الحديث إلى أين ؟» القاهرة : دار المعارف ١٩٦٨ ص ١٠٩ .
يوسف الخال . «الحداثة في الشعر» . بيروت دار الطليعة ، ١٩٧٨ ص ص ٧٩ - ٨١ .

(٢٨) كتب نجيب شاهين عام ١٩٠٢ يقول «يظهر أن الشعراء آخر من يفكر في خلع القديم الخلق ، والتزين بالجديد ذي الطلاوة ؛ فمن كل زمرة الشعراء والمتشاعرين . . . لا تكاد ترى واحدا في المئة يحاول مجاراة العصر ، ونبذ القديم ، واقتباس الجديد ، وتقليد الشعراء العصريين من الأمم الأخرى» . «المحافظون والشعراء العصريون» - المقتطف ٢٧ (١٩٠٢) ص ٢٤ .

(٢٩) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن . ص ٣٢٢ .

(٣٠) Allen Tate. "Poetry Modern and Unmodern". **Hudson Review** 21 (1968/69) pp.251-262.
وانظر تلخيص شكري عياد «الشعر الحديث والشعر غير الحديث» المجلة العدد ١٤٥ كانون ثان/١٩٦٩ ص ص ٨٨ - ٨٩ .
حيث ترد الإشارة إلى عام ١٩٥٦ كبداية للحداثة بحسب دعوى شعراء الجيل الثائر في أمريكا المعروفين بالبيتس .

(٣١) أدونيس : صدمة الحداثة بيروت : دار العودة ، ١٩٧٨ بصفة خاصة : ص ص ١٦١ - ١٦٥ .

(٣٢) صدمة الحداثة ص ٢١٥ . قارنه بما يقول البياتي عن عالم جبران الخيالي : «قرأت كتاباته وأنا معجب به . . نعم في معظم كتاباته تمرد ضد الجهل والظلم وما إلى ذلك . وحين أنعته بالكاتب الخيالي البعيد عن الواقع فإنما أقصد مجمل كتاباته ومنحاها الفني بصورة عامة» .
عبد الوهاب البياتي : «الثورة لا تخمد والحب لا يموت» مقابلة مع عصام محفوظ «شعر» ١٠ (٣٧/شتاء ١٩٦٨) ص ص ٦٠ - ٦١ وكذلك ما قاله ، من قبل ، في كتابه «تجربتي الشعرية» (ديوان البياتي جـ٢ ، بيروت ، دار العودة ١٩٧١» ولم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة من العرب أن يلفت نظرنا ؛ فحتى جبران تصورته كاهنا عجوزا يلبس مسوحا سوداء ويذرف الدموع أمام جثة هامدة» . ص ٣٨٠ .

(٣٣) جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، بيروت : المكتبة العصرية ، ١٩٦٧ ص ١٠ .

(٣٤) «الحداثة في الشعر» - فصول ص ٢٦٨ .

(٣٥) «حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتي» المعرفة ١٩ (٢٢٢ - ٢٢٣/آب (أغسطس) - أيلول (سبتمبر) ١٩٨٠) ص ٢٦٢ . والبياتي . الثورة لا تخمد أبدا والحب لا يموت - «شعر» ١٠ (٢٧/شتاء ١٩٦٨) ص ٦٣ .

(٣٦) حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتي «قضايا عربية» ٤ (٣ - ٤/آب (أغسطس) - أيلول (سبتمبر ١٩٧٧) ص ١١٦ .

(٣٧) يوسف الخال . الحداثة في الشعر . ص ص ٨٠ - ٨١ .

(٣٨) شكري محمد عياد : الأدب في عالم متغير ، القاهرة ؛ الهيئة العامة ، ١٩٧١ . ص ص ١١ - ١٥ .

(٣٩) المصدر نفسه . ص ص ١٣ - ١٤ .

(٤٠) المغامرة الفنية في شعرنا الحديث ندوة الآداب ، «الآداب» ١٤ (٤/نيسان (أبريل) ١٩٦٦) ص ١٦ ، وقد شارك فيها عبد القادر القط/مصطفى ناصف/عز الدين إسماعيل/صلاح عبد الصبور .

(٤١) أدونيس فاتحة لنهايات القرن ص ص ٣١٣ - ٣١٦ .

(٤٢) أدونيس : أمل دنقل والحداثة - «مواقف» ٤٦/ربيع ١٩٨٣ ص ١٤٨ .

(٤٣) أدونيس : مشكلات التعبير والاتصال الشعريين في المجتمع العربي الآداب ٢١ (١٠/تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٣ ص ص ٢٨ - ٢٩ ، ٣٢ علما بأنه يميز في موضع آخر بين نوعين من الحداثة : الأولى ظاهرية سياسية بالمعنى المباشر اليومي ، والثانية عميقة ، بمعنى بناء الإنسان وحياته بناء كاملا كليا . (فاتحة لنهايات القرن) ص ٢٥١ .

(٤٤) جمال شحيد : أورخان ميسر ، من أبرز رواد الحداثة في الأدب العربي المعاصر . الموقف الأدبي - العدد ٩٨/حزيران (يونية) ١٩٧٩ .

(٤٥) إن التوثيق الذي أقصده لا يقتصر على أعمال الأدباء العرب فحسب ، بل ينبغي أن يشمل المترجمات من أعمال الحداثيين الغربيين أيضا ويبدو أن نماذج منها قد ترجمت في وقت مبكر (١٩٠١) حين نشر خليل مطران إحدى قصائد مارينتي (مؤسس المدرسة المستقبلية الإيطالية فيما بعد) مترجمة عن الفرنسية ، وأشار إلى أنها من طراز شعري جديد في التصوير ، بديعة الوصف على غرابتها .
راجع ما ورد بشأنها حلمي بدير : «الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث» القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ ، ص ص ٣٤ - ٣٥ و ١٤٥ - ١٤٦ .

(٤٦) أما الحملات المضادة للشعر العربي الحديث فهي أكثر من أن تُعدّ ، وقد أسهم فيها كثير من الكتاب ، وخلّفت تراثاً نقدياً واسعاً ، جديراً بأن يدرس دراسة موضوعية ، وهي لا تزال مستمرة ؛ ولعل من أحدثها محاضرة الدكتور عيسى الناعوري التي ألقاها في البحرين ونشرتها الشرق الأوسط في أواخر السنة الماضية . انظر مثلا العددين الصادرين في ١٣/١٢/١٩٨٣ ، ١٦/١٢/١٩٨٣ . ونذكر كنموذج لحدّة الحملات ما ورد في مؤتمر الدورة الثانية والأربعين (لمجمع اللغة العربية في القاهرة) من تعقيبات على بحث بعنوان «الشعر الحر ومكانه من الشعر العربي» للدكتور عبد الرازق محيي

الدين . راجع مؤتمر الدورة الثانية والأربعين ٤٢ (١٩٧٦) ص ص ٣٧٩ - ٣٨٥ .

(٤٧) أدونيس : صدمة الحداثة ، ص ص ٨ - ٣٢ ، وجابر عصفور «تعارضات الحداثة» ، فصول ١ (١/أكتوبر ١٩٨٠) ص ص ٧٤ - ٨٦ .

(٤٨) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص ص ٣٢٨ - ٣٢٩ .

(٤٩) يعترف أدونيس نفسه بهيمنة الحداثة الغربية . وقد أشار إلى أن محاولته الأولى «محاولة فى تعريف الشعر الحديث» شعر ٣ (١١/صيف ١٩٥٩) ٧٩ - ٩٠ قد استقت «كثيراً من الدراسات التى كتبت عن الحداثة فى الشعر الأوربى» . انظر : زمن الشعر ، ص ٨ .

(٥٠) على الزبيدى : «التجديد بين الشعر العباسى والشعر المعاصر» ، الآداب ١٤ (٣/آذار (مارس) ١٩٦٦) ص ص ٤٤ - ٤٧ .

(٥١) طه حسين : حديث الأربعاء الجزء الثانى القاهرة : دار المعارف ، (١٩٦٤) ص ٨ .

(٥٢) أحمد أمين : ضحى الإسلام ، ط ٦ الجزء الأول (القاهرة : مكتبة النهضة ١٩٦١) ، ص ص ٣٧٦ - ٣٧٨ .

(٥٣) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، بيروت : دار العودة ١٩٦٩ ص ١١٣ .

(٥٤) عز الدين إسماعيل : «الشعر المعاصر والتراث العربى» الآداب ١٤ (٣/آذار (مارس) ١٩٦٦) ص ١٨٢ .

(٥٥) أمل دنقل : «بعض أقوال دنقل» ، مواقف ٤٦ (ربيع ١٩٨٣) ص ١٥٠ .

(٥٦) حسين مروه : «ظاهرة جديدة وخطيرة فى الشعر الحديث» الآداب ١٤ (٣/آذار (مارس) ١٩٦٦) ص ٦٨ .

(٥٧) جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، بيروت : المكتبة العصرية ، ١٩٦٧ .

(٥٨) غالى شكرى : شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٨ ، ص ص ١١٢ - ١١٣ . وانظر مقاله «مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد» ، المجلة ، العدد/٨٢ (أكتوبر ١٩٦٣) ص ص ٤٣ - ٤٤ ، وقد أعيد نشره فى كتابه المذكور ؛ وجودت فخر الدين : «حول كتاب حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر» ، مواقف ٤٦ (ربيع/١٩٨٣) حيث الإشارة إلى صلة الشاعر المتزايدة بالآداب الغربية ، وتأثره بثقافة الغرب كتابةً وتنظيراً ، ص ١٣٨ .

(٥٩) للوقوف على بعض جوانب التعامل مع التراث الإنسانى (التراث الشعبى والمرايا والأقنعة والتراث الأسطورى) كما تنعكس فى شعر البياتى وأدونيس وعبد الصبور وغيرهم ، راجع إحسان عباس . اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٨ ص ص ١٤٩ - ١٧٣ .

(٦٠) البياتى : تجربتى الشعرية ، ص ٣٨٨ .

(٦١) عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، ص ١١٣ .

(٦٢) Calinescu Faces of Modernity pp. 121-122.

(٦٣) أدونيس : زمن الشعر ، ص ص ٢٦٧ - ٢٧١. لاحظ أوجه التشابه بين فاتحة أدونيس وما ورد فى بيانات ماياكوفسكى ومرينتى وزمياتن ؛ وقد أشرنا إليها من قبل .

(٦٤) انظر مثلا جهاد فاضل : «صدمة الحداثة لأدونيس صدمة لأصول البحث العلمى ولروح الحداثة» ، الفكر العربى ١ (٢/تموز - آب (يوليو - أغسطس) ١٩٧٨) ٢٩١ - ٢٩٧ حيث لا يرى فى أدونيس غير الباحث المغرض «.. ينظر إلى العرب لا من زاوية البحث العلمى بل من فوهة البندقية» ، ص ٢٩٣ . وراجع كذلك ما قاله بشأنه أمل دنقل فى حديث له نشر فى الحوادث (٤/٣/١٩٨٣) ؛ وقد علق عليه أدونيس مقتطفا منه فقرات فى مواقف ، ٤٦ (ربيع/١٩٨٣) ص ص١٤٨ - ١٥١ ، والمقالات التالية :

حافظ الجمالى : «الثابت والمتحول فى العقل العربى» ، المعرفة ، العدد ٢٣٦ /١٩٨١ ص ص ٨ - ٣٥

نبيل سليمان : «أدونيس والنقد الأدبى فى النظرية والممارسة» ، المعرفة ، العدد ١٩٨١/٢٢٧ ص ص ٢٤ - ٧٨ .

يوسف اليوسف : «نقد الثابت والمتحول . هل الأمة العربية معادية للإبداع ؟» ، الموقف الأدبى ، العدد ٨١ (كانون الثانى (يناير) ١٩٧٨) ص ص ١٠٧ - ١١٣ .

(٦٥) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٤٤ .

(٦٦) أدونيس : زمن الشعر ، ص ص ٢٥٠ - ٢٥١ .

(٦٧) زمن الشعر ، ص ٢٨٣ .

(٦٨) فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٤٤ .

(٦٩) عبد الفتاح إسماعيل : «عدن/الثورة» أجرى الحوار عبد الكريم الخطيبى وأدونيس . مواقف ٣٧ - ٣٨ ربيع - صيف ١٩٨٠) ص ٤٢ . وانظر كذلك عبد الحميد جيدة : «شهادة» ، مواقف ٤٤ (شتاء/١٩٨٢) ١٥٦ - ١٦٠

(٧٠) أحمد المعطى حجازى : «فى الرؤية والتجربة» ، المجلة العربية للثقافة ، ٢ (١/مارس (آذار) ، ١٩٨٢) ٢٥٤ - ٢٦٧ .

(٧١) صلاح عبد الصبور : «الشعر الجديد لماذا ؟» ، المجلة ، العدد ٥٩ (كانون أول «ديسمبر» ١٩٦١)ص ٥٦ .

(٧٢) «قيم جديدة فى الشعر العربى الحديث» ، ندوة الآداب (شارك فيها صلاح عبد الصبور ، وخليل حاوى ، وإحسان عباس) ، الآداب ، ١٨ (٢/شباط (فبراير) ١٩٧٠) ص ٢٥ .

(٧٣) صلاح عبد الصبور : قراءة جديدة لشعرنا القديم ، القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٨ ، ص ١٥.

(٧٤) صلاح عبد الصبور : حتى نقهر الموت ، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٦٦ ص ص ٦٤ - ٦٦ ، وإبراهيم عبد الرحمن محمد «نظرية الشعر فى كتابات صلاح عبد الصبور : عرض وتفسير» فصول ٢ (١/أكتوبر ١٩٨١)ص ص ١٧٨ - ١٧٩ .

(٧٥) حياتى فى الشعر ، ص ١١٢.

(٧٦) محمد مصطفى هدارة : «صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة» ، فصول ٢ (١/أكتوبر ١٩٨١) ص ١٧٠ .

(٧٧) عبد الوهاب البياتى : تجربتى الشعرية ، ص ٣٨٥.

(٧٨) تجربتى الشعرية ، ص ٣٨٦ .

(٧٩) راجع حديثه المنشور فى جريدة المدينة (السعودية) ، ١٩٨٣/٤/٢٧ ص ١٣ .

(٨٠) نزار عابدين «حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتى» ، المعرفة ،١٩ (٢٢٢ - ٢٢٣)/آب - أيلول (أغسطس - سبتمبر) ١٩٨٠ ص ٢٦٥ .

(٨١) تجربتى الشعرية ، ص ٤٠٢ . يقول البياتى فى معرض الحديث عن انتمائه الماركسى : «رؤيتى للعالم تنبثق لا من خلال أخذى بالماركسية كإيديولوجية معينة فقط ، إنما تنبثق من خلال جميع إنجازات العقل البشرى ، ومن خلال إنجاز كل الحضارات العظيمة التى بناها الإنسان ، ومن خلال كل أدبيات الثورات الإنسانية العظيمة التى صنعها البشر فى جميع العصور» . انظر حافظ محفوظ : «عبد الوهاب البياتى : ٣٧ سنة شعرية» الوطن (ملحق الثلاثاء) ١٩٨٣/١٠/٢٥ ص ٤ .

(٨٢) «شاعر وموقف» ، الموقف الأدبى ١ (٢/حزيران (يونية) ١٩٧١) ص ٨٥ - ٨٩ .

(٨٣) أذكر على سبيل المثال اختيارهم لشعراء كطرفة ابن العبد وأبى نواس وأبى تمام والمتنبى والمعرى والشريف الرضى والحلاج .

(٨٤) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، ص ١٣٩ .

(٨٥) انظر حديث أسعد خير الله المنشور فى الشرق الأوسط (١٩٨٣/٨/٦) ص ١٠ .

(٨٦) عز الدين إسماعيل . «مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين» فصول ١ (٤/يوليو/١٩٨١) ص ٥٧ .

(٨٧) محمد عفيفى مطر . «الشعر والأسئلة» مواقف ٣ (١٣ - ١٤/كانون الثانى - نيسان (يناير - أبريل)١٩٧١)ص ١٨٨ .

(٨٨) أدونيس : «تجربتى الشعرية» ، المجلة العربية للثقافة ٢ (١/مارس (آذار) ١٩٨٢) ص٢٧٤ .

(٨٩) ممدوح عدوان : «الشورة والحداثة» ، مواقف ٣ (١٣ - ١٤/كانون

الثاني - نيسان (يناير - أبريل) ١٩٧١) ١٨٥ .
(٩٠) اعتماد عبد العزيز : « آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل » ، إبداع ١(١٠/أكتوبر ١٩٨٣) ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ .
(٩١) عبد الوهاب البياتي : « حديث » ملحق الثورة (صنعاء) ١٩٨٣/٦/٣٠ .
(٩٢) الثورة ، (بغداد) ١٩٧٥/٢/٢٠ ص ٦ .
(٩٣) البياتي : تجربتي الشعرية ، ص ٣٨٨ .
(٩٤) أدونيس : صدمة الحداثة ، ص ٢٦٩ .
(٩٥) البياتي : ملحق الثورة (صنعاء) ، ١٩٨٣/٦/٣٠ .
(٩٦) تجربتي الشعرية ، ، ص ٤٠٤ .
(٩٧) تجربتي الشعرية ، ص ٤٠٣ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ . يصف البياتي هجرته المستمرة بقوله : « لست عباداً للشمس حيث يدور أينما دارت ، ولكني أشبه هذا العباد أحياناً ؛ فأنا أعدو دائماً وأبداً مع الريح والمطر ، واتتبع خطوات الشمس والفصول الأربعة - وقد تتوقف الشمس عند بوابات هذه المدينة أو تلك ، أو هذا العصر أو ذاك ، ولكنني أجد نفسي دائماً وأبداً . . . أحث نفسي وخطاي لمواصلة المسيرة» « الشاعر عبد الوهاب البياتي » ، البيان ، (الكويت) ، العدد ٢٠٤ ، آذار (مارس) ١٩٨٣ ص ٦٨ - ٦٩ .
(٩٨) محمود أمين العالم . « لغة الشعر العربي وقدرته على التوصيل » ، المجلة العربية للثقافة ٢ (١/مارس (آذار) ١٩٨٢) ص ٢٤٣ . ومن الجدير بالذكر أن العالم يتبين ثلاثة تيارات في الشعر الحديث : تيار التعقيد ، وتيار التجريد (ويعد أدونيس رأسه بلا منازع) ، وتيار التجسيد الواقعي ، الذي يضم عدداً غير قليل من الشعراء ، بينهم البياتي . انظر مقاله المذكور ص ٢٣٧ - ٢٤٤ .
(٩٩) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، ص ٧٤ .
(١٠٠) حياتي في الشعر ، ص ١٢٠ .
(١٠١) حياتي في الشعر ، ص ٧٧ ، ٧٥ .
(١٠٢) حياتي في الشعر ، ص ٨٩ .
(١٠٣) المصدر نفسه ، ص ٨٧ .
(١٠٤) المصدر نفسه ، ص ١١٩ . ويقول عنه في موضع آخر : « الحلاج هنا يطرح مدى التزام الفنان في قول الحقيقة ودفع حياته ثمناً لها لينير طريق المستقبل » .
راجع « قيم جديدة في الشعر العربي الحديث » - ندوة الآداب - (شارك فيها صلاح عبد الصبور وخليل حاوي وإحسان عباس) ، الآداب ١٨ (٢/شباط (فبراير) ١٩٧٠) ص ٢٤ .
(١٠٥) عز الدين إسماعيل « مفهوم الشعر . . . » فصول ١/(٤/يوليو ١٩٨١) ص ٥٣ .
(١٠٦) راجع « قيم جديدة . . . » في أعلاه ص ٢٥ حيث يعلن « أن الشاعر المعاصر مطالب بأن يتخذ موقفاً أولاً من تراثه الشعري كشعر ، وثانياً من الحياة العربية كحياة » .
(١٠٧) راجع ما نقله محمد النويهي عن مقال عبد الصبور المنشور في صباح الخير (٤ أبريل ١٩٥٧) بعنوان عن الأدب الهادف : «الواقعية الاشتراكية والشعر الجديد » ، الآداب ١٩ (٣/آزار (مارس) ١٩٧١) ص ١١ .
(١٠٨) أدونيس : زمن الشعر ، ص ١١
(١٠٩) المصدر نفسه ، ص ٥٥ .
(١١٠) راجع شعر ٣ (١١/صيف ١٩٥٩) ٧٩ - ٩٠ . وقد أعاد نشره في زمن الشعر ، بعد إعادة النظر ، مبدلاً الجديد بمصطلح « الحديث » .
(١١١) زمن الشعر ، ص ٥٢ .
(١١٢) انظر مقاله « تجربتي الشعرية » ، المجلة العربية للثقافة (١٩٨٢) ص ٢٧٤ .
(١١٣) فاتحة لنهايات القرن ، ص ١٩٢ .
(١١٤) زمن الشعر ، ص ١٢ وكان الأصل في العبارة الأولى « ولعل . . . هي غالباً الآثار التي تكشف عقد الشاعر . . . » ، راجع شعر (١٩٥٩) ص ٨١ .
(١١٥) « الأدب والحياة » ، ندوة الآداب (شارك فيها أدونيس ومروة وخليل رامز سركيس وعايدة إدريس) ، الآداب ١٤ (٥/أيار (مايو) ١٩٦٦) ص ٥ .
(١١٦) « تجربتي الشعرية » ، ص ٢٧٤ .
(١١٧) زمن الشعر ، ١٦٩ .
(١١٨) فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٧٩ .
(١١٩) المصدر نفسه ، ص ٢٥١ - ٢٥٢ .
(١٢٠) صدمة الحداثة ، ص ٣١٠ .
(١٢١) « تجربتي الشعرية » ، ص ٢٧٤ .
(١٢٢) صدمة الحداثة ، ص ٢٦٩ .
(١٢٣) المصدر نفسه ، ص ٢٩٠ .
(١٢٤) عبد الفتاح إسماعيل « عدن/الثورة » مواقف (ربيع - صيف ١٩٨٠) ص ص ٣٥ - ٣٨ ، وزمن الشعر ، ص ١٥٦ - ١٥٨ .
(١٢٥) يعلن أدونيس باعتزاز : « لست هداماً رافضاً وحسب بين هدامين رافضين . إنني أطمح أيضاً إلى أن أكون الهدّام الرافض ، وأن يكون شعري تجسيداً للرفض والهدم . هذا طموح كل شاعر عظيم » . فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٧٣ .
(١٢٦) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .
(١٢٧) فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٦٧ حيث يشير إلى تأثره بالماركسية ونيتشه من حيث القول بفكرة التجاوز والتخطي ، والسريالية كنظرة قادته إلى الصوفية . وراجع كذلك حواره مع الرئيس عبد الفتاح إسماعيل « عدن/الثورة » . أما ما يتصل بتأثره بالاشتراكية فانظر فاتحة لنهايات القرن ، حيث يشير إلى الاشتراكية بأنها « الرؤيا الحديثة بامتياز » ، ويدعو إلى الانفتاح عليها ص ٣٠٦ ، ووجوب اختيار سبيل الحداثة ، سبيل الثورة الاشتراكية ، « لا كما فعل معظم أنظمتنا حتى الآن ، بالألفاظ والشعارات ، وإنما يجب أن يكون هذا الاختيار جذرياً وشاملاً وحاسماً . وأعتقد أن التخبطات والتراجعات في أوضاعنا الحالية إنما هي من نتائج عدم هذا الاختيار الثوري » . ص ٣٠٨ .
(١٢٨) انظر الحوار الذي أجراه بمشاركة عبد الكريم الخطيبي مع الرئيس عبد الفتاح إسماعيل « عدن/الثورة » ص ص ٣٥ - ٤١ . من الملاحظات التي وردت في بعض الأسئلة « إن خصوصية الماركسية ليست في تحليل الواقع المكشوف الواضح ، وإنما هي في الكشف عن الواقع المحجوب . وبهذا المعنى أقول إن كل إبداع شعري ثوري بالضرورة ، بل إنه في هذا المستوى ، وبهذا المعنى ، ماركسي كذلك» . المصدر المذكور ص ٣٨ . قارنه بقول جبرا عن السريالية : « هي هذا الخلق التلقائي الأوتوماتي ، الذي يتعدّى الواقع المكشوف إلى الواقع المحجوب » ، الرحلة الثامنة ، ص ١٨٠ . وما قاله إحسان عباس حول محاولة أدونيس أن يقيم جسراً بين الماركسية والسريالية من خلال مفهومات سريالية . اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٠٥ .
(١٢٩) بالإضافة إلى ما ورد في الهامش (٦٤) راجع مقالتي : حسين مروة ومحمود أمين العالم المذكورتين في أعلاه ، وتجربتي الشعرية للبياتي ، ص ص ٤٠٤ - ٤٠٥ ، ومحمد جمال باروت « القانون الداخلي لتيارات واتجاهات الحداثة الشعرية » ، المعرفة . ٢٠ (٣٣٥/أيلول (سبتمبر) ١٩٨١) ١٦٠ - ١٧٩ خاصة ملاحظته حول ما يسمى بـ « الكلي الأدونيسي » خارج المعركة ، بالمقارنة مع « الكلي الدرويشي » - محمود درويش - داخلها ، ص ١٧٩ .
(١٣٠) فاتحة لنهايات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أخطر ما يواجه المجتمع العربي اليوم هو هذه الوثوقية الطوباوية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر للمنطقية الفكرية الموروثة : كل شيء محدد ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان إلاّ أن يختار . وهكذا نتزلق من نفق وثوقي إلى نفق وثوقي آخر .

من مظاهر الحداثة فى الأدب..
الغموض فى الشعر

محمد الهادى الطرابلسى

أردنا فى هذا البحث أن نتكلم كلاما واضحا فى الغموض الذى يداخل بعض الكلام . فلئن كان اتفاق الدارسين على حضور الغموض فى الشعر شاملا ، إن مواقفهم من ظاهرة الغموض غامضة فى حدّ ذاتها ؛ لأنهم - مع وعيهم بحضور الغموض فى الشعر - لم يحتكموا إلى هذه الظاهرة فى تقويم الشعر وتمييز جيّده من رديئه ، فبقيت مشكلة الغموض بحاجة إلى مباشرة موضوعية ، يحقق فى شأنها ، ويُتساءل فيما إذا كان الغموض عارضا فى الشعر أم عنصرا لازما فيه ، مرادفا له ، بحيث لا يوجد أحدهما إلاّ بوجود الآخر .

وفى هذا السياق تتدرج محاولتنا . وقد ارتأينا أن ننطلق فيها من مدى صلة الغموض بالشعر فى مفهومه ومظهره النصى ووظيفته السامية ، اعتمادا على تجارب العرب الشعرية فى حصيلتها العامة . وبعد ذلك نتحسس مظاهر الغموض فى الشعر ، وأنواعه البارزة ، إيمانا منّا بأنْ لا سبيل إلى التمييز بين غموض «البناء» وغموض «الهدم» إلاّ بتحديد معالم الغموض الإيجابية ، ومعالمه السلبية ، كما تبدو فى النصوص ، حتى نصل إلى المشكلة الرئيسية فنحلّل خصائص غموض الخطاب الشعرى ، ونقدم مشروعا فى مقاييس ضبطه كما نتصورها ، عسى أن يكون عملنا إطارا للنقاش والإضافة ، وطمعا فى أن يكون لبنة فى بناء تصوّر سليم للحداثة ، وأملا فى القضاء على كلّ بدعة فتّاكة تنتشر بيننا باسم الحداثة ؛ إذ إن بين البدعة والإبداع خيطا أوهى من خيط العنكبوت .

إذا حاولنا أن نبحث فى مفهوم الشعر ومختلف صوره عند الدارسين عبر العصور فى أمة من الأمم ، بل فى شتى الأمم أيضا ، ورمنا بعد ذلك أن نحصر مجال الاختلاف بينهم فيه ، وجدنا المفهوم متنوّع الصور ، ولم نجد الاختلاف يتجاوز مشكل حظّ الشعر من الوضوح أو الغموض ، بحيث يتضح لنا أن قضايا التقييد والإطلاق من وزن وقافية ، وتقليد وتحرر ، وقضايا الامتثال للقواعد ، والخروج عنها . . . أقل خطْبا ، وأيسر حلاّ وأبعدُ درجةً ، من قضية الغموض ، عن استكناه حقيقة الشعر ، والتغلغل بنا إلى جوهره .

والحقيقة أنّه قلّما أثار الدارسون مشكل الغموض فى محاولاتهم تحديد مفهوم الشعر ، وإنما تطرّقوا إلى بعض جوانبه بمناسبة البحث فى غرابته إذا قيس بالنثر ، ووجوه طرافته على صعيد المفهوم والمظهر والوظيفة . لكن بعض الدارسين - وذلك منذ القديم[1] - خاضوا فى أمر الغموض فى الدراسات البلاغية ، أو فيما كتبوا عن معانى الشعر فى أبواب مستقلة أو فصول إضافية ، دون أن يوظفوا ذلك لتدقيق مفهوم الشعر ، أو تحديد هويّته .

واعتقادنا أن إثارة مشكل الغموض من صميم البحث فى قضايا الشعر ؛ لقيام الشعر على الغموض أساسا . فالذى

نقترحه للتقدّم فى الموضوع أن يعد الغموض من مقومات الشعر ، لا حدثا عارضا فيه ، ولا عنصرا متمما لعناصر أصلية غيره .

***

فإذا انطلقنا فى بحث المشكل من صلة الغموض بمفهوم الشعر أولا ، سهل علينا الاقتناع بمتانة هذه الصلة ، بمجرد استعراض العبارات التى استعملها الدارسون لحدّه ، على تنوعها واختلاف منطلقات النظر فيها . فمن العبارات التى حدوا بها الشعر : الشعر هو الكلام المخيّل - الشعر شر كلّه ، فإذا دخل فى الخير ضعف - أحسن الشعر أكذبه - الشعر ضدّ النثر - الشعر لمحٌ تكفى إشارته . . .

هذه العبارات تحيلنا على فترات مختلفة من التفكير فى الشعر ، وعلى اتجاهات متباعدة فى تصوره ، إلاّ أنها ومثيلاتها تنصبّ جميعا فى ملف الغموض الذى يقوم الشعر عليه ، وتعرب عن حيرة الدارسين أمامه ، والصعوبات التى واجهوها فى معالجته ، وتدلّ فى الوقت نفسه على تفطنهم إلى مفعول الغموض فى الشعر ، دون أن يجرؤ وا فى مثل هذه المقامات على تسميته بالغموض ، فضلا عن إعطائه الأولوية فى درس مقوّمات الشعر .

فلا بدّ فى حدّ الشعر من اعتبار ظاهرة الغموض وإبرازها فى الصيغة التى نضعها له . فلعلنا لا نكون بعيدين عن الحقيقة فى مستويى التفكير والتعبير معا إذا قلنا إنّ الشعر هو الكلام الغامض بالطبع .

وإذّاك تثار مجموعة من المشكلات ؛ منها ما هو نتيجة الإلمام بضروب ممارسة الشعر عند الأمم عبر العصور ؛ ومنها ما هو وليد النظر إلى الشعر باعتباره سبيلا من سبل المعرفة ، ولبنة من لبنات الفكر والشعور . فإذا كان الغموض مقوّم الشعر الأكبر ، فكيف تكون نسبة الواضح من الشعر أكبر بكثير من نسبة الغامض عند الأمم ؟ وكيف تقوى هذه النسبة - على عكس ما يقتضيه المنطق - بقدر توغّلنا فى القدم ؟ ثم إذا صح أن الغموض أساس الشعر ، فهل يبقى بعد ذلك مجال للتفاهم بين الدارسين على حدّ الجيّد من الردىء فيه ؟ وهل تتضح فيه للمتعلمين سبيل الاستفادة منه ؟ وفى أى وجه من الوجوه يكون ذلك ؟

أما وقد وُجد من الشعر ما يروق النفوس ويهزّ المشاعر ويهذب الأذواق فلابد - إذا تأكدّ أنّ الغموض أساس الشعر - أن يكون الغموض غموضا بنّاء ، يُطلب طلبا ، ويمثل أدبا ، ومن ثم تنتفى عن الغموض كل صيغة تهجينية ، ويُدخل به فى حظيرة المميزات الفنية الإيجابية ، أو أن يكون الغموض ضروبا ، منها الإيجابى ومنها السلبى ؛ فهل ذلك متأكد فيه ؟

***

يزداد الأمر تعقدا ، ويسجّل فى نفس الوقت تقدما ، عندما ننظر إلى الغموض فى صلته بمظهر الشعر ، أو بالنصّ الشعرى وخصائصه الفنية ، والبنية التى كانت له عبر العصور .

ففى الحضارة العربية الإسلامية مثلا ، شهد النص الشعرى تطورا ملحوظا من الجاهلية إلى عصرنا ؛ إذ تحول من بنية القصيدة التقليدية التى قننها ابن قتيبة[٢] فى بداية القرن الثالث ، ومظاهر التحرر منها ، التى واكبت تأسيسها منذ نشأة الشعر عند العرب ، والتى قنّنها التاريخ لا الدارس القديم ، إلى بنية الموشح ، وقد نشأ فى طور معيّن من أطوار الحضارة العربية ، وكان يمثّل تجربة جديدة فى ممارسة الشعر ، انضافت إلى تراث العرب الفنى . ولم يقض الموشّح على سنة النظم على بنية القصيدة التقليدية ، ولا على سنن التحرر منها ، ولا تأثرت هذه السنن القائمة من جراء ظهور هذه السنة الجديدة ، فلم ينهض روادها إلى القضاء عليها ، لأنها كانت تقوم على التكميل لا على التبديل ، حتى كانت تجربة الشعر الحر فى عصرنا . وقد خلقت هذه التجربة سنة جديدة فى نظم الشعر ، إلا أنها لم تنجح فى القضاء على السنن القائمة ، برغم أن شعارها - بل لأن شعارها - كان ومايزال التبديل لا التكميل .

والذى نرى هو أن هذا التطور كان فى اتجاه الغموض أكثر فأكثر ؛ إذ كان الوضوح غالبا على القصيدة ، لكن شبحه أخذ يتقلّص مع الموشّح ، حتى كاد أثره ينعدم فى نصوص الشعر الحر . فما علامات ذلك ؟

الملاحظ أن بنية القصيدة[٣] الداخلية تخضع لقالب موحّد عام ، ينتظم نماذجها المختلفة . ويتميز هذا القالب بتنوع الموضوعات ، وخضوعها لترتيب معين ، يحتل الصدارة منها موضوع النسيب ، ويتلوه وصف الرحلة والراحلة ، فالموضوع الرئيسى من مدح أو فخر أو هجاء . . . وتتسلسل الموضوعات بأشكال مقررة ، يتخلّص الشاعر من بعضها إلى بعضها الآخر بوسائل جاهزة . ويمثل البيت الوحدة الشعرية فى القصيدة ، بحيث يكون مستقلا بذاته ، مكتملا مبنىً ومعنىً . وتشترط فى حدود وحدته شروط يعدّ الخروج عنها من العيوب ، وهذه الشروط مختلفة باختلاف منزلة البيت المعنىّ من القصيدة . فشرط الطالع بالتصريع ، وشرط البيت الأخير حسن الختام ، وشرط البيت الفاصل الواصل حسن التخلّص ، وشرط أبيات الحشو فى علاقات بعضها ببعضها الآخر عدم المعاظلة . وينضاف إلى ذلك شرط وحدة البحر ، ووحدة القافية على الصعيد الموسيقى العام ، بحيث لا يصعب على المتمرن على الشعر العربى استحضار الجو العام الذى يكتنف النص إذا علم أنه قصيدة ، ولا الوقوع على مفاتيح مستغلقاتها إذا علم أن القسم الذى بين يديه يمثل الموضوع الأول منها ، أو أن يتبين سبيل مباشرة أى بيت من الأبيات يقدم له إذا علم أنه مقتطع من قصيدة ذات نزعة تقليدية ؛ إذ لا يبقى له بعد ذلك فى كل ذلك لتفهم النص إلا الاستعانة بحصيلة ثقافته اللغوية والأدبية

العامة ، أو اللجوء - عند الاقتضاء - إلى معجم لغوى لشرح مفردة ، أو إلى كتاب فى مبادىء النحو للتحقيق فى صورة ترتيب ، أو إلى كتاب فى قواعد الشعر لتحديد وجهة إيقاع .

أما بنية النص الشعرى الحر فلا تخضع لقالب موحد ، ولا لعدد معين من الموضوعات ، ولا لترتيب خاص تخضع له الموضوعات إذا تعددت ، أو منطق خارجى مفروض تتسلسل حسبه ؛ فضلا عن أن الشعر الحر يقوم على مفهوم التفعيلة والسطر لا على مفهوم البيت والبحر ؛ ولذلك كان يستعصى على التقييد ويتأبى على التقعيد . الدخول إليه غير هين ، والخروج منه غير بين . كل نص على مثاله فريد من نوعه ، بل كل سطر منه ، بل كل كلمة من كلماته فريدة فى سياقها ، لا تكاد تلتقى ونظيرتها فى نص آخر ، أو فى سطر آخر ، من النص نفسه أحيانا . يبدو أنها تقول شيئا ، وقد تكون حقا قائلة شيئا ، لكن قيمتها قد تكون فيما لا تقول ، أو فيما هى قائلته بفضل تفاعلها مع عناصر أخرى من النص ، لا بفضل وجودها فى ذاتها . وإذ ذاك لامعول للناظر فى النص إلا على جس النبض والتحسس والتقريب والتأويل ، دون التأكد والتحقيق والجزم .

* * *

ومما يدعم ذلك مستوى اللغة المتبع فى مختلف النصوص . أما فى القصيدة فاللغة عادة ما تكون وسيلة لأداء المعانى والأفكار والحقائق والأخبار ، لا تتجاوز مفرداتها الدلالة على المعانى التى وضعت لها فى الأصل ، ولا تتعدى تراكيبها الوقوع على المعانى التى قدرت لها فى النحو ، ولا تعنى صورها وأساليب التفنن فيها غير ما عنته قوالبها الجاهزة ، وأشكالها البارزة ، فى غيرها من القصائد والأشعار ؛ فهدف اللغة الأسمى فى القصيدة التقليدية الإخبار قبل الإيحاء ، بإخضاع الاستعمال للقواعد ، والنزعات الغالبة ، وبمراعاة الذوق العام والعرف الجارى فى التحرر والالتزام ، بغية إخراج القصيدة المشتركة فى جوهرها ومظهرها لا خصوصية فيها ولا نشوز ، حتى لا يصدم القارىء بالغريب ، ولا يثقل كاهله بالجديد العجيب .

واللغة فى الشعر الجديد شأن مخالف لشأنها فى الشعر التقليدى تماما ؛ فهى تتحول من مجرد وسيلة فى الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة فى النص ؛ قيمتها فيما توحى به لا فيما تخبر إخبارا ، وفيما تولده فى النص من أوضاع جديدة ، لا فيما توضع له فى الأصل . لا تبالى بما تمليه القواعد ، ولا بمقتضيات العرف ، ولا بتقاليد الكتابة ، مع أنها تسعى فى الوقت نفسه إلى تأسيس معنى وجودها على قواعد جديدة فريدة ، ومنطق خاص طريف . . فتكتسى قيمتها السامية من البناء بعد الهدم ، والإبداع بعد الصراع ، والخلق بعد الفتك . ولا يتهيأ للشاعر الخلق والإبداع إلا بتحدى القارىء فى ثقافته ومعتقده ، وبمباغتته بما لم يكن فى درايته وحسبانه .

ولعل النظر إلى الغموض فى صلته بوظيفة الشعر يبرز - أكثر من زوايا النظر السابقة - اتجاه الشعر نحو الغموض عبر العصور ، وقلة أثر الغموض فى الشعر التقليدى ، وغلبته على الشعر الجديد . ذلك أننا مع مسألة الوظيفة مضطرين إلى بسط مشكل علة وجود الشىء أصلا . فلم الشعر إن لم يكن لأداء رسالة وتبليغ خبر ؟ ثم ما طبيعة هذه الرسالة أو هذا البلاغ ؟ وما دخل فكرة الغموض فى كلام يراد له أن يؤدى على أحسن الصور وأسرعها ؟ أم هل للغموض دور فى توضيح البلاغ وإيصاله إلى المتلقى وهو ما لا يقبله منطق ، اللهم إلا أن يكون منطقاً لا يستوعبه المنطق .

لا يصعب أن نبين أن الوضوح واكب القصيدة التقليدية فى نشأتها وتطورها ، وبقى ملازما لها ما أسست على وصف الحقائق والتعبير عن المشاعر فى أمانة وصدق . يكفى أن نذكر بمعتقد العرب أن الشعر ديوان العرب ، وأن نحتج بأعمال المؤرخين الذى يمثل الشعر أهم وثيقة فيها ، يتحسسون فيه صورة مجتمع ، أو وقائع حادثة ، أو خصائص فكرة ، أو وضعية شعور فردى أو جماعى ، خاص أو عام ، لتتبين الأهمية الوثائقية التى تظن فى الشعر ، والقيمة المعرفية التى تعلق عليه ؛ فلولا الشعر القديم والأدب لبقيت كثير من الحقب من تاريخ العرب العام ، لا الأدبى فحسب ، مجهولة ،ولظلت كثير من الحلقات شاغرة ، ونستطيع هاهنا التساؤل : إلى أى مدى كانت هذه الأعمال قويمة ؟ وإلى أى حد كانت النصوص المعتمدة فيها وثائقية خالصة ؟ غير أن مشكلنا فى هذا المقام يتركز على تسطير الحقائق فحسب ، وسيحين وقت مناقشتها بعد .

وجملة ما نريد الإشارة إليه فى هذه المرحلة من العمل أن هذا الذى أمكن للدارسين القيام به - وإن كان يقبل المناقشة ويحتمل التشكيك - إنما يَسَّره وضوح النص ونزعته إلى الالتصاق بالحقيقة والواقع ، من قِبل أنه مسلم بأن وظيفة النص إنما هى الإخبار قبل كل شىء .

وليس بخاف أن النص الشعرى الجديد لا يُيَسِّر من مثل ذلك شيئا ؛ فالمؤرخ إذا أراد أن يحقق فى فترة معينة ، أو أن يظفر بتفاصيل حادثة خاصة ، انطلاقا من نصّ شعرى جديد ، خاب ظنه ، وكبرت حيرته ، ولم يكن فى مأمن من الخطأ إن هو سلم بما ظن أنه فهمه من النص ، فضلا عن أن النزعة عند الشعراء اليوم هى إلى تحميل الشعر وظيفة الإيحاء أكثر ، برسم الجمال بالكلمات ، وشحن الكلام بالمعانى الحافة ، وتمثيل الحقائق والأشياء تمثيلا ، لا وصفها وصفا مجردا ؛ يشمل ذلك ما كبر منها وما صغر ، وما بان منها أيضا وما تخفَّى . . . وما تخفَّى نعم ! لأنه ليس كل معنى واضح فى ذاته ، بصرف النظر عن أنه دخل الشعر أم لم يدخل . . . فطريق الشعر الجديد محفوفة بالعقبات ، كثيفة الضباب ، مثقلة بغموض متعدد الأسباب .

هكذا إلى حدّ هذه المرحلة من دراستنا الغموض فى الشعر نكون قد بيّنا حقيقتين يشهد بهما واقع الشعر العربى - بل ربما الشعر عموما - عَبْر التاريخ فى مستوى الممارسةوالنظر ، وهما : أنه سائر فى اتجاه الغموض ؛ وأن الشعر القديم - متمثلا فى القصيدة التقليديةبخاصة - أكثر وضوحا وأقرب مأخذا ، فى حين أن الشعر الجديد ، ولا سيما الشعر الحر منه ، أكثر غموضا ، ومن ثم أبعد مأخذا . لكن الحقيقتين تشعبان المشكل الرئيسى إلى مشاكل لا تقلّ أهمية عنه ، وإلا فهل يُسَلَّم بأن القصيدة التقليدية أضعف طاقة شعرية من النص الشعرى الحرّ ؟ ثمّ هل يصدّق أن يكون الغموض عاملا خلاقا يولّد الطاقة الشعرية فى النص ؟ وهنا نصل - لا شك - إلى النقطة الحسّاسة من موضوعنا ، ولكننا نعتقد أن التحليل السابق قربنا من الحَل فى الوقت نفسه الذى شعب فيه الأمور ؛ إذ هيّأنا للتخلّص من بعض الأفكار المسبّقة من حيث لمح إلى حقيقتين أخريين أيضا ، هما أن الغموض ضروب ، وأن من ضروبه ما هو واجب الوجود فى الشعر ، ومن ثم يمثل ظاهرة إيجابية فى الكتابةالجمالية .

***

للغموض إذن مظاهر مختلفة باختلاف مقاصد الشعراء فى أشعارهم ، ومستويات الكلام التى يرومون فيها وضع كلامهم . والتحقيق فى هذه المظاهر هو الذى يوضح ما يُقبل منها وما يُرَد ، أى ما له دور فى الإبداع وما لا يأتى منها - فى أحسن الحالات - لغير الاتّباع . أمّا فيما سوى ذلك فالغموض عبث فى الكلام وفضول فى القول . وسيتبع تحقيقنا فى مظاهر الغموض تحليل للأسباب الداعية إليها ، والعوامل العاملة فيها ؛ وإذ ذاك نأمل أن نقع على علل الإنشاء ومعايير التمييز بين الإبداع فى الكلام والتزيد ، وأن نجد الطريق لتركيزها على أسس لسانية علمية ، فيها من عناصر الإقناع ما ينمو بعملية تقويم الشعر نحو الموضوعية .

فأول مظهر للغموض فى الشعر الغموض الحاصل من قصد التعمية والتضليل الذى قد يقصد إليه كتّاب وشعراء بدعوى أن هذه سبيل من سبل الشعرية ، فى حين أنها لا تعدو أن تكون تصرفا من قبيل الإلغاز المجرّد . هذا غموض محض كالذى لاحظه الناقد القديم فى بيت الفرزدق حيث قال :

وَماَ مثلُهُ فى الناس إلاّ مُمَلَّكاً أبـو أمِّـهِ حَيٌّ أبـوه يُقـارِبُـهْ

فشبّه الناقد هذا البيت وأمثاله برُقى العقارب ، وخُذْرُوفَة العزائم .[٤]

ويدخل فى هذا الباب قسم كبير من أدب الملاحن والألغاز والأحاجى[٥] ؛ وهو أدب لا يخلو من قيمة تاريخية واجتماعية وحتى أدبية عامة ، من حيث إن هذا الأدب يكوّن - فى نظرنا - جنسا أدبيا قائم الذات ، إلاّ أنه - بمختلف نصوصه النثرية والشعرية - ضعيف القيمة الجمالية ، لأنه - وإن لم توظف فيه اللغة توظيفا عاديا - غير داخل فى باب الإبداع رأسا . ذلك أنّ الغموض فى تقدير رواد هذا الأدب غاية فى حد ذاته ، لا معنى من معانى الشعر السامية ، ولا دليلا من أدلة الحدة فى قوة الطاقة الشعرية فى الكلام .

هذا الضرب من الغموض إذن معهود منذ القديم ؛ وقد عرفه كل أدب ، حيث تولدت عنه نصوص متفاوتة فى المدى والأهمية . ولئن قلّ شأنه فى الحديث إنه ليوجد اليوم أيضا هنا وهناك أحيانا فيما يكتب الكتاب وينظم الشعراء .

لكن يوجد ضرب ثان من الغموض حديث غير معهود ، لأنه مشهود فى التجارب الشعرية الحديثة بشكل ملحوظ ، كما لو كان طريق التجديد الأوسع فى الشعر ، وعنوان الحداثة الأكبر فى الإبداع ، ألا وهو الغموض المتولّد عن التمحل باسم الحداثة ؛ ويمثل ظاهرة تحصل كلما لم يوفق الشاعر فى إحكام الصلة بين مايريد من الشعر ومايريد الشعر منه، فتكون النتيجة كلاماً غامضا لا قدرة للشاعر على إزالة غموضه ، ومن باب أولى وأحرى ألاّ تتّضح للقارىء سبيل معالجته .

هذا الغموض يحصل فى كتابة أولئك الذين يفرطون فى طلب الشعر إفراطا مخلا ، فينغلق شعرهم بمقتضى تجريدهم الشعر من كل إطار غير شعرى يخرج فيه ، معتقدين أنّ الشعر يبرز بذاته لا بالقرائن غير الشعرية التى قد تجاوزه فى النص ، كأساليب الوصف والقص ، وضروب الحكاية والتوجيه . فهؤلاء ، عندما يخلّصون نصوصهم من جميع العناصر التى تمثل مفاتيح الكلام ، والعلامات العادية للمقصد منه ، يسبغون عليها صفة الإبهام ، فيسوءونها بما لا معنى له من القول ، فى حين أن منطلقهم وغايتهم جَعْلُها وافرة المعانى .

وثالث مظهر من مظاهر الغموض فى الشعر ، الغموض المتولد عن القصور ، والراجع إلى التطفّل على الشعر ، بتعاطيه مع الجهل بحقيقته . ولم يكن هذا الضرب من الغموض شائعا فى أدب القدماء ، ولا كان الغموض الذى أُثِرَ عنهم ذا خطر على الذوق والصناعة . وذلك لا لأن الناس كانت له بالمرصاد ، ولا لأن ثقافة الناس الأدبية كانت أمتن وأعمق من ثقافتنا اليوم ، ولكن لما لاحظناه من قلة أثر الغموض - باستثناء غموض التعمية فى كتابات القدماء - بحيث كان الوضع أبعد عن الالتباس ، والموضوع أبعد عن الإشكال .

وفى كتب الشعر القديمة أخبار عدة متفرقة ، تطلعنا على نوع الغموض الذى قد يُصادف ، وموقف الناس منه ، وقلة خطره على الذوق والصناعة ، وعرضيته فى تاريخ العرب الطويل .

جاء فى « الموشح » للمرزبانى :

« حدثنى أحمد بن عيسى الكَرْخىّ ، قال : حدّثنا أبو العيناء

قال : حدثنا محمد بن سلام قال : كان المهدى يقعد للشعراء ، فدخل عليه شاعر ضعيف الشعر ، طويل اللحية ، فأنشده مديحا ، فقال فيه « وجوار ذفراتٍ» ، فقال المهدى : أى شىء ذفرات ؟ فقال : ولا تعلمه أنت يا أمير المؤمنين ؟ قال : لا ! قال : فأنتَ أمير المؤمنين وسيِّد المسلمين وابن عمّ رسول رب العالمين ﷺ لا تعرفه ، أعرفه أنا ؟ كلاّ والله ! فقال له المهدى : ينبغى أن تكون هذه الكلمة من لغة لحيتك !»[٦] .

وجاء فيه أيضا :

«أخبرنى أبو بكر الجرجانى قال : حدّثنا محمد بن يزيد النحوى قال : جاء رجل إلى الرشيد فقال له : قد هجوت الرافضة : قال : هات ! فأنشد :

رَغْماً وشَمْساً وزيتوناً وَمظْلمةً   مِنْ أن تنالا من الشيخين طُغْيانا

قال : فسِّرْه لى ! قال : لا ! ولكن أنت وجيشك اجْهَدْ أن تَدْرِيَ ما أقول ، فإنى والله ما أدْرِى ما هو !»[٧] .

لكن هذا النوع من الغموض شائع اليوم كثيرا فى الكتابات ، ولاقٍ طريقه بكل سهولة إلى الكتب والمجلات فى النصوص النثرية والشعرية سواء ، بحيث يشكل خطرا لا يخفى أمره على العارف الراسخ القدم ، إلا أنه يهدد المبتدىء .

والضربان الأخيران من الغموض ليس وراءهما طائل ، بل هما داء الشعر فى العهد الحديث ، وسرطان الأدب ؛ به فسد الذوق ، ودخل فى الأدب من الكتابات ما ليس منه ، وإليه يرجع الخلط بين الجيّد والردىء ، والالتباس الحاصل فى أذهان النقاد فى معنى الأدب ومقوماته وسبله ، فضلا عن الحيرة التى بأنفسهم فى مقاييسه وعيارات نقده .

هذا الضرب من الغموض يمثل عاملا كبيرا من عوامل إضعاف أهمية الشعر فى حياة الناس اليوم ، وانصرافهم عنه إلى غيره من الأنشطة الواضحة النفع ، ومن عوامل تقوية اعتقاد أعداء الأدب فى كون الأدب بابا يدخله من شاء متى شاء وكيفما شاء ، بشَىء وبلا شىء ، حيث أى شىء كل شىء .

وهذه الضروب الثلاثة من الغموض لا تبددها قراءة النصِ الذى ترد فيه مهما تعددت وتنوعت عبر المكان والزمان ؛ لأنّ الغموض فى هذه الحالات الثلاث من صفات الكلام القارة لا العارضة ، ومن عناصره الفاصلة لا الواصلة ؛ فكل قراءة للنص الذى يَعْرُوهُ الغموض فى شكل من هذه الأشكال يقوى غربة القارىء فى النص ، فيؤول الأمر بالنص إلى فقدان هويته بما هو نص أدبى جمالى .

وأما المظهر الرابع من مظاهر الغموض فى الشعر فيتمثل فى الغموض الناتج عن الحدة الشعرية ، أو كثافة الطاقة الشعرية ، على نحو يجعل النص الشعرى قابلا لتعدد القراءات قابلية تبرهن على أدبيته ، وفى الوقت نفسه تكشف عن خصوصية الغموض الذى داخله ، وتحول الغموض من عنصر هدم إلى عنصر بناء ، وتبعده عن كل صبغة سلبية أو معنى تهجينى ، فتجعل منه علامة من علامات سمو الكلام فى النص ، وشعريته الملحوظة ، وخلوده المؤمل .

هذا هو الغموض الواجب الوجود فى الشعر ، الذى طلبه الكثيرون فأخطؤ وه أو جهلوا حقيقته وحقيقة الشعر فتنكبوه ، أو هم أغربوا فى غير باب الإبداع فأبدلوه ، فكان الغموض فى كل مهِم غموض تمحل حينا ، وغموض قصور حينا آخر ، أو غموض إلغاز ، وقلما كان غموض الشعرية والإبداع .

ولا خطر على الشعر من أن تعرف هذه الظاهرة بالغموض[٨] ، مع ما يصحب الكلمة عادة من معنى تهجينى ؛ لأن الغموض فيها هو الضرب الوحيد القابل للزوال والتبدد بمفعول القراءة ، وتعدد القراء ، ليترك محلّه للمدلولات الشعرية فى أجلى صورها وأنطق مقاماتها ؛ فهى المقصودة لا هو ، على غير حكم الغموض الذى من الأنواع السابقة .

* * *

بقى علينا أن نبين لم كان الغموض بنّاء فى حالة ، هداما فى أخرى ، وأين يظهر بكل جلاء أثر بنائه أو هدمه . ولعلّنا للتقدم فى هذا الباب نغنم كثيرا بالرجوع إلى نقاش مثمر دار بين العرب فى هذا الموضوع قديما ، وبقيت لنا صورة حية منه فى كتاب «المثل السائر» لابن الأثير ، وكتاب «الفكر الدائر على المثل السائر» لابن أبى الحديد ، وكان المنطلق فيه الفرق بين الكتابة والشعر .

عقد ابن الأثير فى آخر كتابه[٩] تكملة لباب السرقات جاء فيها أن أبا إسحاق الصابى ذهب إلى أن الترسل هو ما وضح معناه والشعر ما غمض معناه ؛ لأنّ معانى الشعر مفصولة مجزأة ، ومستوى الخطاب فى الشعر رفيع ، إذ هو يتجه إلى الخاصة من المثقفين ؛ ومن أجل ذلك اعتمد أن يلطف ويدق ، بخلاف الترسل .

وخالفه ابن الأثير فى ذلك فذهب إلى أن الأحسن فى الأمرين معا هو الوضوح والبيان ، إلا أنه اشترط ذلك فى الألفاظ المفردة ، ولم يعتبره شرطا لازما فى التراكيب ، حيث قال «الألفاظ المفردة ينبغى أن تكون مفهومة ، سواء كان الكلام نظما أو نثرا ، وإذا تركبت فلا يلزم فيها ذلك» .

والواقع أنه لا خلاف بين الرجلين فى القول بالغموض فى الكلام الأدبى . غير أن الصابى بعد ذلك ركز نظره على علل الغموض فى الشعر ، وخدمة الغموض المعنى فى مستوى سام خاص ، فى حين بحث ابن الأثير فى طبيعته ومجال ظهوره ، فصرح بأن الهدف الأسمى من كل كلام ينبغى أن يكون الوضوح

والبيان ، فأنكر الغموض الذى لا يخدم هذا الغرض ، ثم هو قصر هذا الغموض على التراكيب دون الألفاظ المفردة .

وقد تدخل ابن أبى الحديد فى النقاش منتصرا لأبى إسحاق الصابى على ابن الأثير ، عندما عاد إلى المسألة فى «الفكر الدائر»[١٠] ، مبتدئا بإثبات ظاهرة الغموض فى الشعر ، ومعللا وجودها فيه ، ومبينا دورها الكبير فى خدمة المعانى . قال :

«وكلما كانت معانى الكلام أكثر ، ومدلولات ألفاظه أتم ، كان أحسن ؛ ولهذا قيل خير الكلام ما قل ودل ؛ فإذن كان أصل الحسن معلولا لأصل الدلالة وحينئذ يتم إشباع الجملة ، لأن المعانى إذا كثرت وكانت الألفاظ تفى بالتعبير عنها ، احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر متضمنا ضروبا من الإشارة وأنواعا من الإيماءات والتنبيهات ، فكان فيه غموض كما قال البحترى :

والشِّعرُ لَمْحٌ تَكفِى إشارتُهُ　　　وليس بالهذر طُوِّلَتْ خُطَبُهْ

«ولسنا نعنى بالغموض أن يكون كأشكال إقليدس والمجسطى والكلام فى الجزء ، بل أن يكون بحيث إذا ورد على الأذهان بلغت منه معانى غير مبتذلة ، وحكما غير مطروقة ، فلا يجوز أن يكون الشعر الذى يتضمن الحِكَمَ ليس بالأحسن ؛ فثبت أن الشعر الذى يتضمن الحكم هو أحسن الشعر . ومعلوم أن أحسنَ الشعر الذى يتضمن الحكم هو المعنوى ، كشعر أبى تمام ومن أخذه أخذه ، فذلك القدر من المعنى هو الذى يعنيه أبو إسحاق بالغموض لا غير» .

هذا النقاش مفيد من عدة نواح : فهو يبين أن العرب أدركوا أن الغموض مقوم رئيسى فى الشعر ، وأنه أنواع لا يفيد منها غير الغموض الذى يخدم المعنى ويسمو بالكلام ، ويكون وليدا للشعر مولدا له فى الوقت نفسه . والأهم من ذلك أنهم فطنوا إلى أن «الغموض» الذى من هذا النوع لا يتنافى مع الوضوح والبيان ، بل هو الذى يحققهما ويقود القارىء إليهما .

ولما عالج جون كوهين الموضوع ، وهو من علماء الشعر الفرنسيين ، فى كتابه الموسوم بـ«الكلام السامى»[١١] ، كان كما لو انطلق من نقاش العرب المذكور ، مستثمرا حصيلته فى بناء نظرية متكاملة ، تعد اليوم ثورية فى بابها .

ولكنه فى الحقيقة انطلق من رأى للشاعر الأمريكى «إدجار ألان بو» فى النص الأدبى ، مجمله أن حدّ النص الأدبى ووحدته يتحكم فيهما عاملا الحدّة والمدى (intensité/durée) ، وأن هذين العاملين متناسبان تناسباً عكسيا ، فكلما اتسع مدى الأثر ضعف جانب الحدة فيه ، والعكس بالعكس ، فلاحظ كوهين أن هذا الرأى يحتاج إلى تعديل جوهرى . فالعاملان اللذان يتحكمان فى حدة النص الأدبى ووحدته عنده إنما هما عاملا : الوضوح/الغموض (clarté/obscurité) ، والحدة / الحياد (intensite / neutralite) ؛ فكلما قوى جانب الحدة ، واشتد الغموض فى النص ، خرج من قيد الحياد ، وقل الوضوح فيه ، والعكس حين لا يبدو ممكنا مقايسة الوضوح والغموض . ومع ذلك فقد قام بمحاولة لتقدير درجة الوضوح والغموض فى الأثر ، بناها على نظريته فى : التقابل والتبعية / الهوية والاكتفاء الذاتى ، فلاحظ أن الفكرة من الأفكار لا تبلغ الوضوح إلا إذا أمكننا وضعها فى جهاز تقابلى ؛ أى فى سياق يمكن من مقابلتها بغيرها من الأفكار . ورأيه أن عناصر الخطاب تكون قابلة للتقابل أو غير قابلة له بحسب طبيعة الخطاب الذى ترد فيه . ولما كان الكلام الإخبارى غير الشعرى - بحسب تعبيره - قائما أساسا على التقابل والكلام الشعرى قائما على مبدأ الاكتفاء الذاتى ، اتضح أن حدًّا من الغموض واجب الوجود فى النص الشعرى . فكل شعر عنده يكون غامضا بقدر سعة طاقته الإبداعية . وليس معنى ذلك أن كل غموض يولد الإنشاء ، وإنما هو يذهب فى ذلك إلى أن من الغموض ضربا مخصوصا ، يُسَخَّر لخدمة المعانى فيسمو بالكلام وهو عين الضرب الرابع وقد تحدثنا عنه .

والذى يسميه الناس عادة غامضا من النصوص غير الشعرية كل نص لا يُفْهَمُ له معنى بتاتا ، ولا يتضح منه معنى إلا بصعوبة كبيرة ، وذلك بعد محاولة تفكيك الرسالة ، انطلاقا من الدوال المختلفة التى تدل على ذلك المعنى فيه . فهم يفترضون فى هذا المقام أن المعنى واضح فى حد ذاته ، ولكن الناظر لا يتبينه إلاّ بعد المرور بعقبة الدوال الغامضة . وهذا ما يكشف أن الغموض فى النصوص غير الشعرية يعرض للدوالّ ولا يصل إلى المدلولات . فالفرض فى هذه الحالة أن المدلولات واضحة لا يعروها الغموض ، بدليل إمكانية تحويلها من مستوى لغوى إلى مستوى آخر ، أو ترجمتها من لغة إلى أخرى ، دون إخلال بالنص . ومعنى ذلك أن النصوص إذا داخلها مثل هذا الغموض تصبح قابلة لإعادة الكتابة دون أن يلحق هويتها النّصانية ضرر ، ولكنها لا تقبل إعادة القراءة ؛ لأن المعنى فيها واحد ولا إبهام فيه ؛ وذلك دليل خلوّها من الأدبية .

ومن أحسن أمثلة الغموض الذى يعلق بالدوالّ لغة الأرقام فى الرياضيات وغيرها من العلوم الدقيقة ؛ فلا جدال فى أن هذه اللغة غامضة بالنسبة إلى غير العالم بقانونها ، العارف بمفاتيحها . فغموض هذه اللغة يتّفق مع غموض التعمية أو غموض التمحل أو غموض القصور ، فى كونه يختصّ بالدوالّ ولا يتجاوزها إلى المدلولات ، ولا يختلف معها إلاّ فى كونه غموضا يتحكم فيه قانون اصطلاحى معروف ، ومفاتيح علمية مضبوطة[١٢] .

أما غموض الخطاب الشعرى فهو من طبيعة مخالفة تماما لجميع هذه الضروب ؛ إذ هو غموض يعلق بالمدلولات ذاتها لا بالدوالّ المستخدمة لها . وليس معنى الغموض فيه أنه يخفى المدلول ، وإنما معناه أنه يحيل القارىء على مدلول غامض ، أى على

مستوى من المفاهيم والمعانى فى حد ذاته غير متبلور بالوجه الذى يمكن الشاعر من الكشف عنه وإجلائه ، حيث يكون من واجب الشاعر التلطف فى شأنه ، ومعالجته بالكلام ، مع الإبقاء على خصوصياته المتمثلة فى ذلك الغموض أساسا ، وإلا انحرف الشاعر عن مهمته السامية ، ألا وهى مهمة التعبير الشعرى ، لا التحقيق العلمى . فلابد من الإبقاء على غموض الحدة الشعرية فى النص لفهم المعنى ، بل لابد من التوسل بـه لإدراك حقيقة الإبـداع فى الكلام . ووقـوعنا عـلى المعنى السامى فى الكـلام انطلاقا من الغموض هو الذى يحبب إلينا صورة هذا الغموض ، ويؤكد لنا ضرورته .

وفى الختام نستطيع أن نقرر بكل اطمئنان أن ظاهرة الغموض فى الشعر «الجديد» - وهى من مظاهر الحداثة فى الأدب - ليست سلبية كلها ؛ وهى فى ذلك شبيهة بظاهرة الوضوح الغالبة على الشعر «القديم» تماما . فهذه وتلك قد تلتقيان فى الإيجاب معا كما قد تلتقيان فى السلب . والعبرة فى كل ذلك بنوع الغموض (أو نوع الوضوح) الذى يطغى على الكلام وموقعه ووظيفته ؛ إذ ثبت لدينا الآن أن الغموض ضروب ، أكثرها ضـرورة للشعر هـو أبعدها عن معنى الإبهام ، وأقربها إلى مفهوم البيان .

وعلى العموم يمكن أن نجمل علامـات الغموض البنـاء فى العناصر التالية :

- أن يكون الغموض راجعا إلى المدلول لا إلى الدال فى حد ذاته .
- وأن يتبـدّد الغموض بمفعـول القراءة ، ولا سيما بتعدد القراءات ، ويترك محله لمعان سامية ليست هى معانى الكلام فى مستواه الإخبارى المباشر .
- أن تتعذر ترجمة الكلام الذى يكون قوامه الغموض ، مع الوفاء لمختلف معانيه .
- وأن لا يحطّم الغموض المنطق فى مقولاته ، ولا اللغة فى قواعدها ، ولا تقاليد النظم فيما عرف منها ، فيعطل كل السنن المشتركة للتواصل بـين الباث والمتلقى ، إلا ليشيّـد بعد ذلـك صروحا من الكلام جديدة ، يُوظف فيها المنطق واللغة وتقاليد الفن توظيفا جديدا ، فيـه يتضح أن الهـدم كان للبنـاء ، وأن التحطيم كان وسيلة لغاية أسمى ، وأن صلة الباث بالمتلقى لم تنقطع إلا لتتصل من جديد وتقوى . وإلى هذا يرجع ما عبر عنه بعضهم[13] بضرورة وجود قرائن فى النص - وقد تكفى قرينة واحدة فى بعض المقامات - توجه القارىء إلى المعنى الأساسى المنشود ، وتؤكد له أن ذلك المعنى هو عند الشاعر المعنى السامى المقصود .
- وأن لا يجتمع فى النص الواحد الغموض البنّاء مع نوع آخر أو أكثر من أنواع الغموض السلبية .

الهـــوامش

(١) انظر مثلا : ابن الأثير ، المثل السائر ، جـ ١ ص ٣٥٦ وما بعدها ، جـ٢ ص ٢٢٦ وما بعدها ، جـ ٤ آخر الكتاب .
دار : أبى الحديد ، الفلك الدائر على المثل السائر ص ٣٠٤ - ٣٠٦ .

(٢) انظر كتاب الشعر والشعراء ، المقدمة .

(٣) نقتصر على مثال القصيدة والنص الشعرى الحر اختصاراً .

(٤) ابن الأثير ، المثل السائر جـ ١ ، ص ٣٩٧ وجـ ٢ ، ص ٢٢٩ .

(٥) انظر بعض نماذجها فى كتاب المزهر فى علوم اللغة وأنواعها لجلال الـدين السيوطى جـ ١ ، ص ٥٦٧ .

(٦) ص ٥٦٠ .

(٧) المصدر السابق .

(٨) من المفيد أن نذكّر فى هذا الصـدد بما ورد فى فصـل عز الـدين إسماعيل «المصطلح الجديد وظاهرة الغموض» فى كتابه «الشعر العربى المعاصر» (ص ١٨٧ - ١٩٤) من تمييز بين الغموض والإبهام ، مع ملاحظة أن هذا الفصل - بحسب علمنا - يمثل أول محاولة لبحث موضوع الغموض فى الشعر فى النقد العربى الحديث .

(٩) المثل السائر ، ج ٤ ، ص ٧ .

(١٠) ص ٣٠٤ - ٣٠٦ .

(١١) ١٩٧٩ ، ص ١٨٢ - ١٨٤ . ولمزيد الاطلاع على اتجاهات علماء الشعـر ودارسى الأسلوب الغـربيين فى بحث الغمـوض ينظر فى :- رومـان جاكوبسون ، رسالة فى اللسانيات ، ١٩٦٣ ، ص ٢٣٨ . وجورج مونان فى تحليل نص لرينيه شار ، العدد الخاص من مجلة اللغة الفرنسية بعنوان «تحليل الشعر تحليلا لسانيا» فبراير ١٩٨١ ص ١١٣ - ١٢١ . وميشال ريفاتير ، كتاب «علامية الشعر» ، باريس ، ١٩٨٣ ، بداية من ص ١٤٧ .

(١٢) نذكر هنا بوعى العرب بالفرق بين غموض مثل هذه اللغة وغموض الشعر . انظر ما قاله ابن أبى الحديد وقد أوردته سابقا» . ولسنا نعنى بالغموض أن يكون كأشكال إقليدس والمجسطى والكلام فى الجزء . . .» .

(١٣) جورج مونان فى الفصل السابق الذكر .

معنى الحداثة في الشعر المعاصر

جابر عصفور

الحداثة مصطلح بالغ العراقة والجدة فى الوقت نفسه ؛ ذلك لأنه يشير - تراثيا - إلى الصراع بين « القدماء » و « المحدثين » ؛ ذلك الصراع الذى بدأ مع القرن الثانى للهجرة ، عندما كان « المحدث » قرين « البدعة » ، وكانت « البدعة » قرينة تغير جذرى ، يفرض إعادة النظر فى الموروث من التصورات الأدبية والاجتماعية والدينية . وكان ذلك على أساس من وعى متغير بواقع متحول من ناحية ، وعلى أساس من حوار مع تراث آخر ، يعاد إنتاجه لصالح هذا الوعى المتغير من ناحية ثانية . وبالقدر نفسه يشير المصطلح إلى صراع جديد ، معاصر ، بين « قدماء » و « محدثين » ، حول التغيرات الجذرية التى وقعت - ولا زالت تقع - فى القصيدة العربية المعاصرة ، منذ أعقاب الحرب العالمية الثانية .

قد نقول إن الصيغة المصدرية التى تنطوى على المصطلح - « حداثة » - صيغة نادرة الاستعمال فى التراث العربى ، وإن استخدام مصطلحات مغايرة ، مثل « المحدث » و « المحدثين » و « الحديث » ، هو الاستخدام الأكثر شيوعا ، فى التراث . وقد نقول - بالمثل - إن الإلحاح على صيغة « الحداثة » قرين استخدام معاصر ، لايتجاوز ربع قرن تقريبا ؛ فهو إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة فى خروجها على التقاليد ؛ ويرتبط باجتهاد معاصر فى تأسيس مصطلح جديد ، يقابل مصطلحا أجنبيا هو Modernity أو Modernism ، يشير مدلوله إلى ثورة إبداعية ، لعلها أعنف الثورات الإبداعية فى التاريخ الثقافى لأوربا الحديثة[1] . ولذلك يزدوج مصطلح « الحداثة » ، على نحو لافت فى استخدامه ، فيشير - من ناحية - إلى التغير الجذرى الذى ينطوى عليه « الشعر الحر » أو « الشعر العربى المعاصر » ، ويشير - من ناحية ثانية - إلى « المودرنزم » الأوربية التى كانت مثالا يحتذى ، فى غير حالة .

هذا القول الأخير يركز على البعد المعاصر من « الحداثة » فحسب ، ويجعل « حداثة » القصيدة العربية المعاصرة موازية لحداثة القصيدة الأوربية « الحديثة » ، على نحو يكاد يجعل الأولى نسخة من الثانية ، متأثرا - ربما - بوهم « العالمية » المتضمن فى الثانية ، أو بتلهف الأولى - فى جانب منها - على هذه «العالمية» . ولكن هذا القول يفصل بين « القصيدة العربية المعاصرة » وأصولها التراثية ، فضلا عن حوارها مع واقعها التاريخى المتعين ، ليشدها إلى أصول مقابلة ، فى « المودرنزم » الأوربية ، السابقة فى الزمان ، والمغايرة فى الإنجاز والطموح . ولا يمثل هذا القول ، فى حقيقة الأمر ، سوى مستوى واحد من مستويات استخدام مصطلح الحداثة ؛ وهو مستوى شاحب بالقياس إلى السياقات المتكاملة فى الاستخدام .

وإذا عدنا إلى هذه السياقات لاحظنا دلالة مركزية ، تصل بين الصيغ الاشتقاقية المتغايرة - محدث ، محدثون ، حديث ، حداثة - وتنتظم المستويات المتباينة للاستخدام . هذه الدلالة تشير إلى الابتداء ، والخرق ، والانتهاك ، وعنف الخروج على ماهو متعارف عليه . وبقدر مايتعارض « الحديث » مع « القديم » في هذه الدلالة ، يمثل « الحديث » « ابتداعا » ينطوي على « بدعة » ، تنطوي - بدورها - على انتهاك الأعراف الأدبية للماضي . ويصبح « الحديث » ، في هذه الدلالة ، « إحداثا » مستفزا ، لينطوي « الإحداث » على ذات فاعلة ، هي « المحدث » - بكسر الدال - الذي ينتهك حدود اللياقة والعرف والأدب ، فيبتدع بدعة « المحدث » - بفتح الدال - أو ضلالته ، لتغدو « الضلالة » بدعة متعسة ، مع الوقت ، اسمها « طريقة المحدثين » . ولكن على نحو تتجاوب فيه « ضلالة » هذه الطريقة مع الخروج على الطريقة الأقدم ، الثانية ، « طريقة القدماء » ، ومع التأثر بغواية « آخر » مغاير في تراث مخالف وثقافة مخالفة[٢] .

هذه الدلالة المركزية للمصطلح تصل بين الاستخدام المعاصر له ، في إلحاحه على صيغة المصدر (= حداثة) ، واستخدامه التراثي ، في إلحاحه على صيغة الاسم أو الصفة (= الحديث ، المحدث ، المحدثون) وذلك على نحو تغدو معه العلاقة الدلالية وجها آخر من العلاقة الاشتقاقية ، لتصل كلتا العلاقتين حاضر « الحداثة » بماضيها ، على أساس من الثورة الجذرية المتكررة ؛ أعني الثورة التي يتعدل بها مسار التقاليد ، في القصيدة العربية ، لعوامل بالغة التعقيد ، وداخل أنظمة بالغة التركيب ؛ لتدمّر هذه القصيدة - أو تنتهك - بعض ماقد ورثته ، خالقة ما يمكن أن تورثه ، مؤكدة فاعليتها في التدمير والخلق ، بحوار تقيمه مع واقعها التاريخي ، ومع تراثها ، ومع تراث آخر غير تراثها ، في الماضي والحاضر على السواء .

هذه الدلالة المركزية التي تنطوي عليها سياقات مصطلح « الحداثة » ، في أبعادها الموجبة ، تجعل المرء يؤثر هذا المصطلح على مصطلحات أخرى تتداخل معه ، أو تترادف ، في وصف التحول الجذري الأخير للشعر العربي ؛ أعني هذا التحول الذي يوصف مرة على أساس من شكله فيصبح « الشعر الحر » و « الشعر التفعيلي » ، ويوصف مرة ثانية على أساس من زمنه فيصبح « الشعر الجديد » و « الشعر المعاصر » و « الشعر الحديث » ، ويوصف مرة ثالثة على أساس من اتجاهه العام فيصبح « الشعر المسترسل » و « الشعر المنطلق » .

وقد ينطوي البعد الزمني على بعد مفهومي ، في هذه الوفرة الاصطلاحية التي تدل على حيرة تعرف الظاهرة ، فيقترن الزمن « المعاصر » للشعر بـ « روح العصر » ليتم التمييز بين من **يعيش** في العصر مشدودا إلى عناصره الثابتة ، غير منتم إلى العناصر المتحولة المتجاوزة ؛ ومن **يعيش العصر** متأثرا به ، واعيا تحولاته ، منتميا إلى حركته المتجاوزة[٣] . وقد يتمدد الزمن وينقبض في آن ، فتتسع كلمة المعاصر لتشمل الشعر منذ مطلع هذا القرن ؛ وقد تضيق فتقتصر على شعراء الحقبة الأخيرة ، وذلك في بحث واحد يعالج هذه « الحقبة الأخيرة » ، ليحلل « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » ، موضحا مايميزها عن غيرها[٤] .

وقد يتحول البعد الزمني العام في « الشعر الحديث » إلى بعد مفهومي ، تغدو به صفة « الحديث » قرينة « فكرة الحديث » في الأدب والفنون ، بمعناها الذي نجده في النقد الأوربي المعاصر[٥] . ولكن يظل هذا الاستخدام المفهومي متجاورا ، على نحو مربك ، مع الاستخدام الزمني العام ، في المصطلح النقدي ، فنقرأ عن « الشعر الحديث » من البارودي إلى أمل دنقل . وبالقدر نفسه نقرأ عن « الشعر الحديث » (= المودرن) بوصفه نقيضا للشعر السابق عليه من ناحية (شعر الإحياء ، الرومانسية ، الواقعية) وبوصفه نقيضا للشعر المعاصر له من ناحية ثانية (كما يناقض شعر صلاح عبد الصبور شعر العوضي الوكيل في مستوى أول ؛ أو يناقض شعر أدونيس شعر نازك الملائكة ، في مستوى ثان)[٦] .

وكما يترادف « الشعر الحديث » و « الشعر المعاصر » و « الشعر الجديد » في هذه الوفرة الاصطلاحية ، تترادف « الحداثة » و « المعاصرة » و « الجدة » ترادفا ينطوي على قدر غير يسير من الاضطراب . ذلك لأن الجدة لا تعني التحول الجذري بالضرورة ، ولا تحمل بعدا مفهوميا يتصل برؤيا العالم في كل الأحوال ، وقد تنطوي على معنى من معاني النسخ والتكرار ينسرب في مدلول « التجدد » . وارتباط « المعاصرة » بالعصر ، مجرد العصر ، ينأى بالمصطلح عن اقتناص « روح العصر » ، فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمني يضم البياق والجواهري معا ، في مستوى زماني واحد فحسب .

ولذلك تظل صفة « المعاصر » حائمة حول البعد الزمني ، أي الوجود في العصر ، في دائرة لا تتجاوز ثلاثين عاما تقريبا . ومن الأفضل للصفة ، والأجدى في ضبط الاصطلاح ، أن تظل الصفة في حدود هذه الدائرة ، حائمة حول بعدها الزمني ، لا تتجاوزها إلى غيرها ، بغواية هذا الوهم - « لا مشاحة في الاصطلاح » - الذي يؤدي إلى فوضى المصطلح وليس ضبطه أو تحديده . وإن تجاوزت الصفة هذه الدائرة ، لتحوم حول « روح العصر » ، وقعت في مزالق مفهومية ، تربك دلالتها من ناحية ، وتعكر على الجذرية الكامنة في تصورات « الحداثة » من ناحية ثانية . إن « روح العصر » نوع من المطلق المجرد ، لا معنى له دون تحديد هذا الروح المحلق ، وتحويله إلى مجموعة من الخواص الفارقة . كما أن الإلحاح على ارتباط الشعر بروح العصر يحول الشعر ، عموما ، إلى نوع من المحاكاة ، تنطوي على إذعان لهذا الروح ؛ فيظل الشعر المحدث تابعا للعصر ، مع أنه يتمرد

عليه ، ولا يقبل حتى الإذعان لما يسمى روح العصر . وبقدر مايتمرد الشعر المحدث على هذا الروح ينطوى على نوع من الرفض الجذرى ، وما يمكن أن نسميه بالتجاوز الذى تنسرب معه « المستقبلية » فى هذا الشعر ، لتنأى به عن الثبات الآنى الملتصق بالعصر .

وليست « الحداثة » ، فى هذا السياق ، ومن منظور هذه الدراسة فى الوقت نفسه ، صيغة تنطوى على استمرار تقاليد التجاوز فحسب ، أو تنطوى على نوع من الجذرية توازى حداثة الشعر فيها حداثة أشكال متعددة من الأدب والوعى الاجتماعى وتتفاعل معها فى الوقت نفسه ، بل هى - فى المحل الأول - صيغة تنصرف إلى الفعل ، وتنطوى على الاختيار ، وتتضمن بعدا للقيمة بالضرورة .

إنها تنصرف إلى الفعل ؛ لأن « الحداثة » قرينة « الإحداث » بالشعر فى العصر ، وذلك على عكس « المعاصرة » التى تنصرف إلى مجرد الوجود فى العصر ، دون أن تقتنص دلالة فعل الخرق الذى يقوم به الشعر ، ودلالة فعل الابتداء الذى يمكن أن يعدل به الشعر مسار العصر ، أو يعيد خلقه بالإحداث والتحديث . هذا الفارق الدلالى الذى يصل بين « الحداثة » والفعل ، يصل « الحداثة » بالشعر نفسه ، ويوقع الصفة عليه ، من حيث هو « حدث » متجاوز ، يلفت الانتباه إلى ذاته ، بالقدر الذى يلفت الانتباه إلى فعله فى المجال الخارجى ، من حيث هو « إحداث » . على عكس صفة « المعاصرة » التى يلتف عليها المجال الخارجى للزمن ، كالوعاء المحايد ، المصمت ، فتنأى بنا عن الشعر نفسه ، من حيث هو فاعلية متميزة ، لفعل متميز فى العصر ، وضده .

و « الحداثة » فعل يقوم على الاختيار الواعى ، المتجاوز ؛ على عكس « المعاصرة » التى هى مجرد وجود فى الزمان ، لا ينطوى على هذا النوع من الاختيار بالضرورة . ومعنى كون الشاعر معاصرا أنه يعيش فى زماننا ، يعاصرنا ، وقد تكون المعاصرة حجابا بيننا وبينه ، وقد تكون معاصرته بوجوده الجسدى فحسب ، أو بترداد شعارات العصر ، أو محاكاة ما يقع فيه ، أو حتى الادعاء . ولكن أن يختار هذا الشاعر موقفا جذريا فى العصر ، ومن العصر ، وضد العصر ، فأنه يحدث « حدثا » فيه ومنه وضده ، على نحو يكون « إحداثه » فعلا من أفعال اختيار حداثته .

وكما تنصرف دلالة فعل الاختيار إلى الشعر ، يرتبط فعل الشعر نفسه ، أو إحداثه ، ببعد من القيمة ، هو الذى يحدد الجذرية فى الحداثة ، فيحدد خصائصها ومغزاها وأهميتها ، من منظور من يقترف الفعل ، ومنظور من يتلقاه أو يتأثر به . ولايقترن بعد القيمة - فى هذه الدراسة - بمجرد الجدة ؛ فالجدة محض مغايرة ، لاتنطوى على البعد الموجب للقيمة بالضرورة .

إن هذا البعد يقترن بخاصية « الإحداث » الذى ينطوى على « مشروع » يواجه ماعجزت المشاريع القديمة عن حله ، وخاصية « البدعة » التى تعرف المهادنة ، أو تمارس الرفض فى حدود مفروضة سلفا .

وبقدر ما يقترن الإحداث بالبدعة ، من هذا المنظور ، يقترن كلاهما بالجذرية والشمول . الجذرية التى تنطوى على التعارض الحاد مع كل ماينافض المشروع المحدث ، فى الحاضر والماضى على السواء ، فتنطوى على معنى النفى : نفى عناصر الحاضر المحال التى تجهز على المستقبل ، ونفى عناصر الماضى الجامد الذى يلتف على الحاضر . ولاينفصل معنى الجذرية عن الشمول ؛ ذلك لأن الحداثة - فى الشعر - ليست مجرد مغايرة فى بعض العناصر الشكلية ، أو المضمونية ، بل هى مغاير شاملة تتجاوز بعضية العناصر إلى كلية العلاقات التى تحتويها ، فتصبح « إحداثا » شاملا ، ينطوى - بالضرورة - على « رؤ يا عالم » جذرية ، يصوغها المشروع المحدث حلا لمأزق تاريخى متعين ، ينسرب فى مستويات متعددة متباينة .

ولذلك تتحول الحداثة الشعرية ، عادة ، إذا كانت حداثة حقا ، إلى جُماع شامل من الممارسة والتصور ، معقد فى ذاته ، بعلاقاته المتجاوبة وعناصره المتصارعة ، ولكنه فى الوقت نفسه مستوى من مستويات أنظمة كلية ، أكثر شمولاً ، تصل الشعر المحدث ببقية أنواع الأدب المحدث ، وتصل الأدب المحدث ببقية أنواع الفنون المحدثة ، وتصل هذه الأنواع ببقية أشكال الوعى الاجتماعى ؛ بدرجات متباينة بالقطع ، وتوسطات معقدة بالتأكيد ، ولكن بعلاقات قارة ، لا سبيل إلى إلغائها ، أو استبعادها ، فى أى نظر كلى إلى الحداثة الشعرية ، فى أى مرحلة من مراحلها التاريخية .

ولا ينطوى الهدف المباشر لهذه الدراسة على هذا القدر من النظر الكلى ، بل ينطوى على نظر أكثر تواضعا ، يسعى إلى اختبار بعض العناصر الدلالية الحاسمة فيما يسمى « الشعر الحر » ، عند بعض الشعراء فحسب ، فى هذه المرحلة التى نعانيها ، بهدف تمييز « الحداثة » عن « المعاصرة » ، فى هذا الشعر ، لإبراز معنى الأولى وخصوصيتها .

٢ - ١ هذا التمييز بين «الحداثة» و «المعاصرة» تمييز ضرورى ، يساعد على فض الوهم الشكلى الذى يجعل كل من ترك الكتابة بالشطرين إلى الشطر الواحد شاعرا معاصرا ؛ وفض الوهم المضمونى الذى لا يؤكد التمييز ، داخل «الشعر الحر» نفسه ، بين شاعرة مثل نازك الملائكة وشاعر مثل سعدى يوسف ؛ وفض الوهم النظرى الذى قد يشد الحداثة إلى لون جديد من المحاكاة ، ينقل روح العصر بدل إعادة صياغته . والمؤكد أن كل «الشعر الحر» معاصر على أساس زمنى ، ولكن ليس كله محدثا على أساس من «رؤ يا العالم» . والمؤكد أن الحداثة

تنطوى على عنصر دال ، أشار إليه نقاد العصر العباسى وشعراؤه ، قبل نقاد هذا العصر وشعرائه ، عندما وصفوا «طريقة المحدثين» بأنها «أشكل بالدهر» و «أشبه بالزمان» ، و «على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان»[٧] ، ولكن هذا العنصر مجرد عنصر أولى ، يمثل القاسم المشترك بين «الحداثة» و «المعاصرة» ، القاسم الذى تتجاوزه الحداثة عندما تتجاوز نظيرها الخادع ، بعناصر أخرى أشد حسما فى الدلالة .

ولقد أشار ستيفن سبندر Stephen Spender، أحد شعراء الحداثة الأوربية ومنظريها ، إلى بعض هذه العناصر[٨] ، فى سياق التمييز بين « لحديثين» Moderns و «المعاصرين» Con-temporaries فوصل المعاصرين بما أسماه «الأنا الفولتيرية» Vol-tairean I، تلك التى تنطوى على الأقانيم الأساسية لمفهوم الكاتب المصلح المبشر ، وما يقترن بهذا المفهوم من إيمان الشاعر بنوع من النبوة ، تجعل منه مبشرا بعقيدة ليست من صنعه فى آخر المطاف . ووصل ستيفن سبندر «الحديثين» بما أسماه «الأنا الحديثة» Modern I، تلك التى تعيش العصر الصناعى دون أن تذعن إلى محتواه ، وتمارس اختيارها فيه ، معاناة تتمرد بها على هذا العصر ، على نحو يجعل من إبداعها نتاج عمليات لا واعية وممارسة لحس نقدى فى الوقت نفسه .

قد يسهم «الكاتب المعاصر» فى الصراع الدائر فى عصره ، فيما يقول سبندر ، ولكن إسهامه يظل مرتبطا بقواعد العصر ، مذعنا لقواعد اللعبة التى وضعت له ؛ فإسهامه نوع من الرقص فى السلاسل . وعلى عكس ذلك «الكاتب الحديث» الذى ينظر إلى أوضاع عصره بوصفها كلاً ، رافضا حتى الإذعان للرفض داخل قواعد اللعبة الموضوعة سلفا . ولذلك فهو ليس نبيا واثقا من صحة عقيدته التى ليست من صنعه ، ولا يتمتع بهذا اليقين السعيد الذى ينطوى عليه «الكاتب المعاصر» . إن «الكاتب الحديث» خالق عالم ، وصانع رسالة ، ولكن خلقه – كصنعه – ينطوى على حس نقدى ، حاد ، لا يترك شيئا دون أن يقرعه بأسئلة الشك ، أو مراوغة السخرية . و «الكتابة الحديثة» هى فن المراقبة الواعية للحدث ، والملاحظة اليقظة للشروط التى تتسرب فى الحساسية ، على نحو ينطوى فيه الحس الناقد على نقد ذاتى ساخر . ولذلك كان بروفروك Prufrock – قناع ت . س . إليوت – يقول :

لست الأمير هاملت ، ولا أريد لى أن أكونه[٩]

لتتجاوب سخريته من وعيه ، وشكه فى حياته التى كالها بملاعق القهوة ، وسؤاله الماكر : أتواتينى الجرأة لأزعج الكون ؟ ، مع حساسيته التى تناقض حساسية «المعاصرين» المطمئنين ممن تحولوا إلى صيغ جاهزة تتمدد على حوائط الإذعان .

إن هذا الحس النقدى الساخر ، الشاك ، عنصر حاسم فى تمييز «الحداثة» عن «المعاصرة» . وليس من الضرورى أن نتمسك بقناع بروفروك لإليوت[١٠] ؛ فمن السهل أن نجد هذا العنصر فى قناع «عجيب بن الخصيب» ، فى شعر صلاح عبد الصبور ، حيث نواجه عنصر السخرية كامنا ، مع نقد الذات ، فى قلب المفتتح :

لم آخذ الملك بحد السيف ، بل ورثته
عن جدى السابع والعشرين ، (إن كان الزنا
لم يتخلل فى جذورنا
لكننى أشبهه فى صورة أبدعها رسامه
رسامه كان عشيق الملكة)

[٢٥٣/١٠]

لينسرب الشك إلى كل شىء : سلامة الجذور ، والإرث ، والأحقية فى الملك ، والاستقرار الروحى الزائف ، وتوهم الصلة النقية الممتدة بين الماضى والحاضر ، والألق الخادع للعلاقات ، والمستوى المسطح الذى نفترضه عادة فى معانى الكلمات (وليس الحفاظ على المبنى المنطقى لنحوية الجمل سوى مظهر للمراوغة) ، والمحاكاة الصادقة التى نفترضها فى الفنون (وليست الإشارة إلى الرسم ، فى جانب منها ، سوى شكل محدث من «مجاز البعضية» الذى أشار إليه بلاغيو التراث) .

هذا الحس النقدى الساخر يشى بشك الشاعر المحدث فى نفسه قبل الآخرين ، وسخريته من عالمه هو قبل عالمهم ، ليكشف التشقق والخلل فى روح العصر الذى يجمع بينه وبينهم ، أو يكشف وهمه ، فينتهك أعراف الإذعان المألوفة من ناحية ، ويبتدىء «الإحداث» الذى يباعد بينه وبينهم من ناحية ثانية . ولذلك يتحول هذا الحس إلى عنصر دال فى الحداثة ، تزداد دلالته حسما عندما يشف عن وعى ضدى ، يتسم بالجذرية التى لاتقبل الإذعان لأعراف العصر الثابتة ، أو أعراف الذات .

قد يفارق عنصر السخرية مراوغة الشك التى يتميز بها قناع « عجيب بن الخصيب » ؛ ولكن العنصر نفسه يظل قارا فى نصوص كثيرة من الأقنعة المحدثة . قد ينفجر بسيطا ، عفويا ، مباشرا ، فى مفتتح « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » .

المجد للشيطان . . معبود الرياح
من قال لا فى وجه من قالوا نعم
من علّم الانسان تمزيق العدم .[١١] .

أو ينسرب من موازاة المفارقة التى بين الفرد وجسد الأمة وتفصل بينهما ، فى مأساة « أحمد الزعتر » . لنقرأ :

وأعد أضلاعى فيهرب من يدى بردى
وتتركنى ضفاف النيل مبتعدا
وأبحث عن حدود أصابعى

فأرى العواصم كلها زبدا .[١٢]
أو يعود العنصر إلى المراوغة التى تنطق بسر « الليالى كلها » ، فيغدو شيئا من قبيل :

فى زمن الفتنة
والقتل ، سأغمض عينىّ وأنظر للقتل
أحاصره حينا
وأحاوره حينا
أو أرضى حينا بالقتل[١٣] .

وبقدر ما تتحول السخرية ، فى هذا السياق ، إلى نوع من النفى للإذعان ، والتشكيك فى المسلمات ، والهجوم المراوغ على ما يتأبى على الهجوم المباشر[١٤] ، تتجاوب السخرية مع الحس النقدى ، ليغدو كلاهما وسيلة معرفية ، تفصل بها «الأنا المحدثة»[١٥] للشاعر العربى - فى عصرنا - بين نفسها وهذا العصر ، وتفصل بين ذاتها ووعيها بهذه الذات ، لتكتشف التصدع فى كل المستويات ، متحولة برفضها الضمنى للتصدع إلى وعى يتمرد على نفسه وعلى غيره فى آن .

٢ - ٢ وليس من الضرورى أن نصل بين هذا كله وبين ثنائية «الأنا الڤولتيرية» و «الأنا الحديثة» ؛ فتلك ثنائية محايثة فى الحداثة الأوربية التى يناقشها ستيفن سبندر ، كما كانت تبدو له فى كتابه «معركة الحديث» ، ولا تنفصل عن ثنائية محايثة أخرى ، يشحب فيها نموذج «أبولو» ليعلو نموذج «ديونيسيوس» ، الرمز الذى انفلت من كتابات نيتشة ليغزو عواصم الحداثة الأوربية ، فيقتحم «المدينة» منتهكا معايير «التقدم» و «التطور» و «العلم» و «الآلة» التى تتمرد عليها الاتجاهات الأساسية للحداثة فى هذه العواصم .

ومن الضرورى أن نؤكد ، فى هذا السياق ، أن مغايرة الموقف من هذه المعايير تنطوى على واحد من الفوارق الحاسمة التى تميز بين الحداثة فى الشعر العربى المعاصر و «المودرنزم» الأوربية (دون أن يعنى ذلك نفى إمكانية التشابه فى مستويات مغايرة) . إن «المودرنزم» تتمرد على هذه المعايير ، وتنطوى على عداء لافت لمفهومى «التطور» و «التقدم» ؛ لأنها فى بعض تفسيراتها قرينة حضارة تحولت عن قداسة «الكلمة» إلى قداسة «الرقم»[١٦] ، على نحو ينفصل معه المتصل القديم[١٧] (الله - الطبيعة - الإنسان) ليقع الإنسان فى شرك الآلة ، وبراثن المدينة الصناعية ، ويفقد الإيمان فى حياة لم يعد لها هدف سوى إنتاج السلع . وعندئذ ، لا يعادل الشعور بالضياع ، فى المدينة الصناعية التى تحول القدرة الشخصية إلى سلعة متبادلة ، سوى الإحساس بأن «العلم يتقدم من خطأ إلى آخر ، وأن الآلات تشل أيدينا وأرواحنا»[١٨] .

وليس الأمر على هذا النحو ، فى حداثة الشعر العربى المعاصر ؛ ذلك لأن نصوص الحداثة العربية المعاصرة تنطوى على «أنا» لا تزال تحلم ببعض ما تمردت عليه نظيرتها الأوربية ، ولذلك فهى «أنا محدثة» ، لها جذورها وهمومها التى تغاير بينها وبين «الأنا الحديثة» ، برغم ما قد يبدو بينهما من شبه ، أو حوار ، فى هذا الجانب أو ذاك . وبقدر ما ترتبط الحداثة العربية المعاصرة ، من منظور المغايرة ، بمرحلة تاريخية متميزة ، فى حضارة لازالت تحكمها قداسة «الكلمة» بأكثر من معنى ، تنطوى النصوص الأدبية لهذه الحداثة على موقف مغاير من «المدينة» ؛ أعنى موقفا تحلم فيه هذه «الأنا المحدثة» - فى القص ، على سبيل المثال - بأن تنتهك «المدينة» «القرية» ، أو - على الأقل - تجاورها لتتجاوزها (ولنتذكر «النداهة» ليوسف إدريس ، و «دومة ود حامد» للطيب صالح) . وأعنى موقفا يدق فيه الوعى المحدث لهذه «الأنا المحدثة» - فى الشعر - أبواب «المدينة» لعلها تنفتح ، فيدخل الوعى عالمها الجديد ، وتدخل «المدينة» نفسها عالما ، ينقلها من تاريخها المثقل بالإرهاب والتخلف ، إلى تاريخها الواعد بالتقدم :

حاديها نجمان مضيئان بعيدان
الحرية والعدل ،

[صلاح عبد الصبور ٣/٧١٧]

إن هذه «الأنا المحدثة» تبحث - فى المدينة وللمدينة - عن «سفينة الكون الذى يجيىء» ، «ولتمتلىء رئاتنا بهواء التاريخ» ، لو استعنا بشعر أدونيس[١٩] . وبالقدر نفسه تبدو هذه «الأنا المحدثة» وكأنها تدفع «المدينة» إلى أن تفارق صورتها القديمة :

بحثا عن النور وعن دفء ربيع لم يجيىء بعد
ومازال يبطن الأرض والأصداف
منتظرا نبوءة العراف

لتحقق «مدينة المستقبل» ، لو استعنا بشعر البياتى ، تلك التى تشبه المدينة القديمة فى لون عينيها :

لكنها لا ترتدى الأسمال
وخرق المهرج الجوّال
ولا يطن صيفها بالناس والذباب[٢٠]

ولعل هذه «الأنا المحدثة» ، فى الحداثة العربية المعاصرة ، أقرب إلى «الذات الڤولتيرية» ، من حيث الظاهر ؛ ولعل نموذجها أقرب إلى نموذج «أبولو» ؛ ذلك لأن هذه «الأنا» أكثر التصاقا بوعى يبشر بأحلام «التقدم» و «التطور» التى لم تكتمل - أو تتحقق - فى واقعها . وبالقدر نفسه يبشر هذا الوعى بأقانيم «العقل» فى مواجهة أقانيم «النقل» التى تسود عالمه . ولذلك تظل هذه الأنا أكثر التصاقا بوعى يؤكد «المدينة» ، ليخلق فيها - مهما كانت «مدينة بلا قلب» - الزمن الآتى بالنجمين الوضاءين على كفيه : الحرية والعدل .

ومهما بحث هذا الوعى ، فى سفر اللاوعى وسريالية الحلم ،

ليكتشف «قارة الأعماق» (أدونيس) ، فإنه يظل يبحث فى «أندلس الداخل» ، وفى «مدائن الغزالى» ليعثر فيها على «رمزية الباطن» و «أنوار الإشراق» التى تؤكد خصوصيته ، فتغاير بينه وبين وعى هذه «الأنا الحديثة» . ومهما فزّعت هذا الوعى ، «عبثية» عالمه الذى يغترب فيه العقل حتى يجن (أمل دنقل) أو يموت فيه الإنسان ميتة أبشع من ميتة الكلب (صلاح عبد الصبور) فإنه يظل وعيا منطويا على حلم «العقل» بالحرية والعدل ، وبالقدر نفسه يظل وعيا منطويا على روح نبى ، يصله بهذه «الأنا الڤولتيرية» دون أن يطابق بينه وبينها .

ولذلك تتجلى «الأنا المحدثة» تجليات نبوية متكثرة ، فى شعرنا المعاصر ، تجليات يغدو معها الشاعر قرين «رسول المعرفة» الذى يعود إلى الآخرين بعد طواف الأرض والبحر (السندباد فى رحلته الثامنة ، خليل حاوى) أو بعد أن اغتصب نار الثورة الأبدية من قلب العالم (سارق النار ، البياتى) أو بعد أن اتحد بالعناصر الأزلية للخلق والصيرورة الدائمة (مهيار الدمشقى ، أدونيس) . وقد يغدو «رسول المعرفة» إلّها للخصب ، رمزا للبعث ، يتحد به نموذج الشاعر ، ليموت العالم بموته ، ويبعث ببعثه ، كأنه آلهة الخصب القديمة (أدونيس ، وتموز ، وأوزيريس) أو بدائلها الأنثوية (أفروديت ، وعشتار ، وإيزيس) أو بدائلها التى تنطوى على عنصرى الذكورة والأنوثة معا (العنقاء) . وقد يتحول نموذج الشاعر إلى مسيح يفتدى الآخرين ليرى ثورتهم بعد موته (المسيح بعد الصلب ، السياب) ، أو يتقمص روح صوفى معجزته كلمات تحيى الموتى (الحلاج : البياتى ، صلاح عبد الصبور ، أدونيس) ، أو روح شاعر يبشر بنبى آخر يحمل سيفا (سعيد الشاعر ، ليلى والمجنون ، صلاح عبد الصبور) ، أو مخلص يوحّد بين الكلمة والفعل (الأميرة تنتظر ، بعد أن يموت الملك ، صلاح عبد الصبور) أو يبشر بمعجزة توحّد بين المدفع والأرض (أحمد الزعتر ، محمود درويش) .

وليس هناك فارق جذرى ، فى هذا السياق ، بين أن نقرأ :

أقول لكم :
بأن الفعل والقول جناحان عليان
وأن القلب إن غمغم
وأن الحلق ان همهم
وأن الريح إن نقلت
فقد فعلت ، فقد فعلت
[صلاح عبد الصبور ١ : ١٧٤]

أو نقرأ[٢١] :

قلت : فليكن الدم نهرا من الشهد ينساب تحت فراديس عدن ، هذه الأرض حسناء ، زينتها الفقراء ، لهم تتطيب ، يعطونها الحبّ ، تعطيهم النسل والكبرياء .

أو نقرأ : [٢٢]

مهيار يقول : الذكرى لا تجدى
ويقول : الريح تواتى سفنى
حين يكون البحر بعيداً .

ذلك لأن دلالة « القول » فى كل هذه الأقوال ، تنطوى على معنى الإبلاغ النبوى ، فتوحد بين الفعل والكلمة ، لتبعث القدرة فى القول الأول ، وتوحد بين الفعل وثنائية التدمير والخلق التى تنفى الظلم - بالدم - لتؤكد العدل ، فتبعث « العهد الآتى » ، فى السياق الأوسع للقول الثانى ، وتوحدّ بين التدمير وزمن الرؤيا لتؤكد معنى فعل آخر ، يتحول به الحاضر عائدا إلى كماله الأول ، كما تعود العنقاء ، ليتحرك زمانها الدائرى فى السياق الأوسع للقول الثالث .

وترجع مغايرة المدلولات ، فى الأقوال الثلاثة ، إلى مغايرة تجليات رؤيا العالم بين القائلين الثلاثة ، ولكن ما يصل بين الأقوال ، فى النهاية ، هو الإيمان بفعل « القول » ذاته : ذلك الدال الذى ينطوى على إيمان قار بقداسة « الكلمة » ، فى عصر لا يزال تاريخه يؤكد سحرها ، فيتضمن الدال مدلول الشاعر ، النبى ، المبشر ، الذى يدفع الآخرين إلى « الخروج » أو « القيامة » ، أو « البعث » ، حتى لو كان الثمن هو « صلب » الشاعر - هذا المسيح الجديد . أعنى الصلب الذى قد يلح عليه الشاعر المحدث ، كأنه السبيل الوحيد لبعثه وقيامه الآخرين :

يا أهالى الكهف قوموا واصلبونى من جديد
إننى آت من الموت الذى يأتى غدا
آت من الشجر البعيد
وذاهب فى حاضرى - غدكم
[محمود درويش ، ٤٧٩]

٢ - ٣ وما يباعد بين هذه « الأنا المحدثة » للشاعر العربى (المعاصر) و « الأنا الڤولتيرية » ، فى هذا السياق ، هو الحس النقدى الشاك للأولى ؛ ذلك الحس الذى يصل التمرد بالسخرية ، فى فعل تأملى يصبح فيه الوعى ذاتا فاعلة من ناحية ، وموضوعا يقع عليه التمرد والسخرية من ناحية ثانية . إن هذا الحس يتدخل كالموجة المقابلة ، ليكسر حدة هذا الاندفاع النبوى ، وحدة أقواله الإبلاغية . وبالقدر نفسه يبدد الانفعالية التى تتسرب ، برغم مراوغة الموضوعية البادية فى « الأقنعة » .

ولا تخضع السخرية « الشاعر النبى » وتجلياته للشك فحسب ، بل تدفع إلى خلق نماذج بديلة ، وتجليات مضادة . وعندئذ يغدو « قناع » الشاعر المحدث قريبا ، دانيا ، منسربا فى الطرقات ، ولكنه مراوغ ، ساخر ، شاك . ويغدو نموذج الشاعر نقيضا مباشرا للنبى - الإله - الخالق ؛ نقيضا يشبه « المراقب » الماكر ، و « الشاهد » المخدوع ، الذى قد يؤدى دور

المتهم القاضى أحيانا ، أو دور « القرين » أحيانا أخرى . وقد تقابل « القرين » فى عتمة الشارع ؛ فى الضوء الذى يجلو فراغ الأقنعة ، فى شعر خليل حاوى :[٢٣]

كنت أمشى معه فى درب سوهو
وهو يمشى وحده فى لامكان
وجهه أعتق من وجهى ولكن
ليس فيه أثر الحمى
وتحفير الزمان ،
وجهه يحكى بأنا توأمان .

أو نقابله كما نقابل « الأخضر بن يوسف » . فى شعر سعدى يوسف ، يتأمل « خاطرة غير متشنجة » ، على أبواب سبتة ، ولكنه « يخدع حتى العبارة » فى « حديث يومى » :

ويدخل كل المزارع
يحرث
أو يشترى سكرا .

[سعدى يوسف ، ١٦٨]

وبقدر ما يختفى نموذج النبى المبشر ، مع هذا النقيض ، يختفى ما يشبه « الأنا الفولتيرية » ، وتتحطم أسطورة الشاعر - الإله - الخالق الذى يتحدث عن نفسه بأقوال من قبيل :

- ها أنا أشرع النجوم وأرسى
وأنصب نفسى
ملكا للرياح .

[أدونيس ، ١/٣٦٩]

- أكتب فى الألواح
نبوءة تحل لغز الجوهر القاهر للموت والهيولى .

[البياتى ، ٣/ ١٤٤]

ويبرز نموذج بسيط فى ظاهره ، مراوغ فى باطنه ، كأنه « القنفد » . يكمن فى شجرته منكمشا ، يحسبه الأطفال كرة يلهون بها ، وتحسبه المرأة حجرا تحك به كعبيها ، وتظنه أفعى النخل فأرا هامدا :

لكنه فى أول الليل
وفى قارته القديمه
يسعى
بطيئا
ضاحك العينين
مسرورا بأن الأرض فيها . هذه الفتنة .[٢٤]

وعلينا ألا نأخذ الأسطر المراوغة بظاهرها ، فالفتنة الدلالية منسربة فى الأسطر ، تذكرنا بـ « زمن الفتنة والقتل » . فى سياق مغاير ، يتجاوب مع السياق الحالى ، على نحو يحوّل مدلول « السرور » إلى دال مخاتل ، فى السطر الأخير ، يقودنا إلى مقول قول أكثر مراوغة :

قلت : إنى مثل كل الناس ، ذو عينين
أبصر فيهماشيئا
وأخفى فيهما شيئا
ولكن ، مثل كل الناس ، لست أريد أربع أعين
عيناى كافيتان لى
بل . . ربما أبصرت عن شخص ينام الآن
أويخشى انفتاحة مقلتيه .

[سعدى يوسف ، ٥٥]

ولذلك « القنفد » المراوغ بدائل كثيرة ، خصوصا حين يعتريه « المزاج الرمادى » فى قصائد صلاح عبد الصبور ، أو يبدو كأنه « كهل صغير السن » ، فى شعر أمل دنقل .

فى الحالة الأولى ينسرب « المراقب الشاهد » فى « شوارع لغاتها ، سماتها عماء » ، يحمل اسمين ؛ اسما يعرفه أهله ، واسما لا يعرفه إلا الأتباع والعشيقات . قد يتجول فى تاريخه ؛ يتنزه فى تذكاراته ، أو يتحدث فى مقهى ، أو يغدو مسافر ليل ، أو راويا يلتزم الحيطة . وقد يتحول دخانا ونداوة ، فى ظل نجوم الليل الوهاجة والمنطفئة ، أو يتجمع فأرا يهوى من عليائه ، فى مخزن عاديات . لكن كى يتأمل بالعين الماكرة :

من تحت الأرفف أقدام المارة فى الطرقات

[صلاح عبد الصبور ، ١/٣٢٦]

وفى الحالة الثانية ، ينسرب « الشاهد المراقب » من غرفة صغيرة ، فى هيئة « كهل صغير السن » ، يفتح صنبور الماء فى إرهاق ، يتسمع خطو الجارة فوق السقف ، يتلصص على جارة أخرى فى الغرفة المجاورة ، يرشق فى الحائط حد المطواة يبدأ جولته الليلية ، فى مدينته « العجوز » ، مأخوذا بتفاصيلها الجديدة والقديمة ، يوقفه الشرطى فى الشارع للشبهة ، يوقفه برهة ، يلفته المشهد :

نافورة حمراء
طفل يبيع الفل بين العربات
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء
كلب يحك أنفه على عمود النور
مقهى ، ومذياع ، ونرد صاخب ، وطاولات
ألوية ملوية الأعناق فوق الساريات
أندية ليلية
كتابة ضوئية
حوائط وملصقات
تدعو لرؤية الأب الجالس فوق الشجرة

والثورة المنتصرة.[٢٥]

فيعود إلى بيته ليكتب « سفر ألف دال » ، أو يناجى « أبانا الذى فى المباحث »

٣ - ١ هناك عنصر أخر دال يباعد بين « الأنا المحدثة » للشاعر العربى وصفات « الأنا القولتيرية » ، وبالقدر نفسه يميز حداثة الأولى . إن الشاعر العربى المحدث (المعاصر ؟) حتى عندما تتقمصه روح النبوة ، يصوغ « رسالة » من نوع خاص ، أخص خصائصها أنها رسالة فى حال من الصنع الدائم ، وتنطوى على صيرورة مستمرة ، تفقدها صفة الإبلاغ المباشر التى تنطوى عليها أقوال الشاعر المصلح الداعية .

هناك دوال ثابتة ، فى هذه الرسالة ، يشير مدلولها إلى أحلام التقدم والحرية والعدل . وهناك إلحاح على الوحدة المفتقدة بين الإنسان والإنسان ، والإنسان والعالم ، والماضى والحاضر . وهناك تعارض لافت بين المثال والواقع والقول والفعل ، والدولة والمواطن ، والأنا والآخر ، والداخل والخارج . ولكن العلاقات الدلالية لهذه الدوال علاقات فاعلة ، فى حال من الصيرورة الدائمة ، والتحول المستمر ، كما لو كان الشاعر المحدث يصنع رسالته فى الوقت الذى يكتب فيه قصيدته ، وعلى نحو لا يغدو معه للرسالة نفسها وجود مستقل خارج العلاقات الدلالية التى تنتظم القصيدة . وبقدر ما تصبح الرسالة هى هذه العلاقات الدلالية تتعدل الرسالة ، كل مرة تدخل فيها القصيدة فى علاقة مع غيرها من القصائد ، على نحو تصبح فيه الإشارة إلى معتقد ، ثابت ، جاهز ، قبلى ، يشير إليه محتوى الرسالة ؛ إشارة إلى شىء يجافى طبيعة القصيدة المحدثة نفسها .

ولا يعنى ذلك ، بالقطع ، نفى الانتماء عن الشاعر المحدث ، وإنما نفى خاصية الرقص فى السلاسل ، والتبشير بعقيدة جاهزة ليست من صنعه . وأيا كانت العقيدة الخارجية التى ينتمى إليها هذا الشاعر فإنه لا يتعامل معها بوصفها عقيدة مطلقة ، أو معطى يتأبى على إعادة الإنتاج (فلو فعل ، انتهى أمر حداثته) بل بوصفها عقيدة فى حال من الصنع ، يسهم فعل الإبداع نفسه فى صنعها ، بما ينطوى عليه هذا الفعل من وعى صانع بمعنى من المعانى . وقد تبدأ القصيدة المحدثة من داخل معتقد ، ولكنها تسعى إلى أن تباعد نفسها عنه ، إلى المسافة التى تتيح لها أن تسيطر عليه ، فتعيد صنعه . وهى فى تباعدها عن المعتقد ، تتيح لنا أن نرى إمكانياته الموجبة والسالبة ، فتجعلنا طرفا فاعلا فى عملية الصنع نفسها ، على نحو نعيد معه إنتاج وعينا ، فى الوقت الذى تعيد فيه القصيدة صنع المعتقد .

هذا الوعى الصانع ينطوى على حوار مستمر ، يتجاوز الثلاثية التى أشار إليها صلاح عبد الصبور ، عندما تحدث عن الشاعر الذى يدير نوعا من الحوار الثلاثى بين ذاته الناظرة ، وذاته المنظور فيها ، وبين الأشياء [صلاح عبد الصبور ، ٣ / ٨] ؛ فهناك طرف رابع يبدو أكثر أهمية فى عملية الحوار ، أعنى اللغة التى يتم بها وفيها الحوار كله .[٢٦] وعندما تتوسل « الأنا المحدثة » بهذا النوع من الحوار فإنها تقوم بعملية صنع ، ينطوى على مستويات معرفية معقدة ، يعيد فيها الوعى تشكيل علاقته بنفسه ، وعلاقته بالعالم ، وعلاقة العالم باللغة وعلاقة اللغة بالوعى نفسه ، فى كل مرة تكتب فيها القصيدة ، أو تقرأ .

وإذا نظرنا إلى هذا الوعى ، من منظور مغاير ، لمحنا وجها آخر من الحوار ، تعيد فيه الأنا المحدثة النظر فى معطى المعتقد السابق التجهيز ، إن وجد ، وفى الوقت نفسه تعيد النظر فى الصلة التى تربط بين أدوات إنتاج القصيدة وعلاقات إنتاجها . وعندما يدرك الوعى الصانع ، من هذا المنظور ، الأهمية التى ينطوى عليها تغيير الأنماط الأقدم لإنتاج القصيدة ، يواجه هذا الوعى مشكلة اللغة والتركيب على السواء .

وتفارق اللغة مفهوم «الوعاء» أو «الظرف» الذى يحتوى الرسالة لتصبح «الرسالة» نفسها فعلا لغويا ، ينبنى أثناء عملية الصنع ، وينطوى على مستويات دلالية مركبة ، تتأبى على التسطيح والاستهلاك المخدر ، وتتجاوب عملية الصنع مع المستويات المعرفية التى ينطوى عليها الوعى الصانع ، ويمارسها ، لتغدو القصيدة بناء معرفيا معقدا ، لا يكتشف إلا من خلال المستويات اللغوية التى تشكله وتتشكل به ، أو من خلال العلاقات اللغوية التى تنتجه ويعاد إنتاجها بواسطته .

ولاشك أن هذه الخاصية الأخيرة تنأى بالقصيدة المحدثة عن الوضوح المنطقى أو واحدية المستوى الدلالى التى نألفها فى كثير من الشعر المعاصر ، فالقصيدة المحدثة ليست زجاجا ناصع الشفافية لانراه بقدر ما نرى ما يقع وراءه ، وانما هى قصيدة تجذب الانتباه إلى نفسها ، بوصفها صنعا متميزا فى اللغة وباللغة ، وتشدنا إلى علاقاتها الدلالية نفسها قبل أن تشدنا إلى شىء آخر قبلها أو بعدها . وهى قصيدة تتسم ، ضمن ما تتسم بصدمة التلقى التى قد تقرنها بالغموض ، ذلك لأنها قصيدة تغير العلاقات الوظيفية بين الوعى والعالم واللغة . إنها تعيد إنتاج الأطراف الثلاثة جميعا ، على نحو يؤكد فاعلية اللغة فى جانب ، ويعيد تشكيل علاقات العالم وصياغة الوعى فى جانب ثان .

وتتباعد هذه القصيدة عن الصفات التقليدية للمحاكاة ، والصدق الوجدانى والاتحاد الوجدانى ، والانعكاس ، والمعادل الموضوعى ؛ على نحو تغدو معه هذه الصفات قرينة ما يمكن أن نسميه «طريقة القدماء» من الشعراء المعاصرين أو النقاد المعاصرين على السواء ؛ ذلك لأن القصيدة المحدثة لاتنقل أى شىء خارجها . ولا تعادل أى طرف يسبقها موضوعيا أو ذاتيا ، فالمعادلة الأولى محاكاة للخارج ، والمعادلة الثانية محاكاة للداخل ، وليست هناك محاكاة ، فى هذه القصيدة ، إلا على سبيل السخرية ، وبقدر ما لا تعكس هذه القصيدة أى شىء خارجها ، كما تفعل المرآة الصافية المجلوة ، تغاير هذه القصيدة

بين الأشياء وتعاكسها ، بل تقطعها وتكسرها ، كما لو كانت مرآة محطمة محطمة ، تشوة أكثر مما تعكس ، وتحطم العلاقات المنطقية من المنظور الخارجى لتؤسس العلاقات الدلالية لمنظورها الداخلى وعلى نحو يمنح طرف علاقات الغياب ، فى هذا المنظور الأخير ، أهمية تماثل طرف علاقات الحضور ، فلا يلتقى الطرفان ، معا ، إلا فى عملية إنتاج الدلالة ، فى فاعلية القراءة التى يعيد فيها الوعى الصانع ، للقارىء ، الوصل بين الطرفين منتجا دلالة يشارك فى صنعها ، بجماع وعيه ، بدل أن يتسهلك دلالة جاهزة منفصلة عنه .

وكما تنتفى صفة ، الصدق الوجدانى ، عن القصيدة المحدثة ، فى فاعلية الوعى الصانع ، من زاوية الشاعر ، تنتفى عن هذه القصيدة صفة «الاتحاد الوجدانى» من زاوية القارىء . فى الزاوية الأولى ، تنتفى صفات التنفيث عن الوجدان ، وتفريغ الانفعالات ، والتدفق التلقائى لمشاعر - قوية ، أو فاترة - تتذكر فى هدوء ؛ فلا تصبح القصيدة «نبعا» تتدفق منه المشاعر ، أو «مصباحا» يسقط ما فى الداخل على الخارج ، أو «مرآة صادقة» تعكس انفعالات الشاعر ، فنعرف «صورته النفسية» منها . وفى الزاوية الثانية ، تنتفى علاقة التخدير التى يجد بها القارىء ما يتخذ به ، فى القصيدة ، كما يتحد «نرجس» بصورته المنعكسة على صفحة الماء أو ما تسكن عواطفه إليه بوهم اتحادها به ، فى «تجربة وجدانية» ، تماثل بين «صورة» مفترضة لانفعال الشاعر ، و «صورة» مفترضة لوجدان القارىء الناقد ، بل يدخل القارىء الناقد ، بدل ذلك كله ، طرفا فى عملية الصنع التى تفرض يقظة الوعى ، وانفصاله الذى يعادل اتصاله بما يصنع ، ليصبح الوعى منتجا ، بمعنى المشاركة فى الصنع ، أو معنى المشاركة فى الإمكانيات المتصارعة فى الحوار الذى تنطوى عليه القصيدة .

وبقدر ما تعيد القصيدة إنتاج الأطراف التى تتحاور فى عملية صنعها ، مؤكدة فاعلية اللغة ، تؤكد هذه القصيدة وجودها المزدوج ؛ أعنى الوجود الذى تنطوى معه القصيدة على دال أول يشير الى مدلول محايث فيها . لكن يتحول هذا المدلول المحايث إلى دال ثان ، يقع خارج القصيدة ، فى عملية التأويل التى تعقب التحليل ، أو تصاحبه عمليا لتنفصل عنه نظريا ، وذلك على نحو تظل فيه العلاقة بين الدال والمدلول الداخلى علاقة محايثة ، وتظل العلاقة بين الدال الثانى ومدلوله الخارجى علاقة ليست - بالقطع - علاقة الأصل بما تعكسه المرآة ، أو علاقة الرمز الرياضى بمرموزه .

ولاينفصل هذا الوجود المتجاوز للقصيدة المحدثة عن فاعلية الصنع التى تنتقل بها القصيدة من واحدية الدلالة إلى تركيبية الدلالة ، وتنتقل بقارئها من مفعولية الوعى المستهلك إلى فاعلية الوعى المشارك فى إنتاج الدلالة ، فتنطوى القصيدة نفسها على مستويات متعددة ، تؤكد المفارقة التى تنطوى عليها عملية القراءة .

وتتضح هذه المفارقة ، هونا ، عندما نلاحظ أن القصيدة المحدثة تخاطب القارى بالقدر الذى يساهم به فى إنتاج دلالتها ، ولكنها لاتخاطب هذا القارى خطابا واحدى الاتجاه . إنها تخاطبه خطابا متغاير الخواص برغم تزامنه ، على نحو يبدو معه الأمر كما لو كانت هذه القصيدة تتحدث إلى القارىء عن نفسها فى مستوى ، وتتحدث إليه عن نفسها وغيرها فى مستوى ثالث .

ولافاصل بين هذه المستويات إلا على سبيل التعسف ، لأن هذه المستويات متزامنة فى القصيدة ، فضلا عن أن وجودها الآنى ، المتغاير الخواص ، هو جانب من الوجود الدلالى المزدوج للقصيدة المحدثة نفسها . ولكن الفصل المتعسف بين المستويات له جدواه التطبيقية ، والتطبيقية فحسب ، أحيانا ، بوصفه نتاج عملية تجريد ذهنى يقوم بها عقل الناقد ، وهو يبحث عن بواده أنسقة ، تقتنص الفاعلية الدلالية المراوغة للقصيدة المحدثة .

٣ - ٢ فى المستوى الأول ، تبدو القصيدة كأن ليس لها هاجس سوى وجودها الذاتى ، المنفصل عن كل ما عداه ، وكأن كل شىء فيها لا يفعل شيئاً سوى أن يلفتنا إلى نفسه ؛ الموازاة والتقابل ؛ التداخل والتجاوب ؛ المونتاج والكولاج ؛ طرائق التنقيل وكيفيات التقطع ؛ التركيز على الكلمات فى ذاتها ، كما لو كانت كائنات مستقلة تلفتنا إلى دالها أكثر من مدلولها ؛ تعتيم الرموز التى لا تشير إلى شىء محدد . كأن القصيدة تخلق أسطورة خاصة بها ، وكأن ليس للدال الأول سوى مدلول محايث منغلق على نفسه ، لا يقود إلى شىء خارجه ، فلا يتحول إلى دال ثان يشير إلى خارج النص ، ويبدو النص نفسه كأنه بنية منغلقة على ذاتها ، تقترن «الشعرية» فيها بدلالة ذاتية ، موضوعها هو مبناها ، ومبناها هو علاقاتها التى لا تشف عن غيرها ، كما لو كان المرء يركز على زجاج النافذة نفسه وليس على ما يقع وراءه ، لو استخدمنا تشبيه اورتيجا اى جاسيه jose Ortega Y Gasset الذى أصبح ذائعا بين البنيويين .

وعندئذ نصل إلى شىء أقرب إلى التطبيق العلمى لما أكده أدونيس ، عندما قال : [٢٧]

«يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولية التعبير ؛ أعنى أن طريقة القول أو كيفية القول أكثر أهمية من الشىء المقول ، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها فى بنيتها لا فى وظيفتها .

ولايختلف معنى «التوكيد المطلق على أولية التعبير» ، فى هذا السياق ، عن التوكيد المطلق لما يسميه أدونيس «البنية» ، ومن ثم افتراضه نوعا من الوجود الشكلى لهذا البنية ، مستقلا عن وظيفتها ، كأن «البنية» نوع من «العلة الصورية» لها الأولوية المطلقة التى تحدد حتى «العلة الغائية» ، لو استخدمنا المصطلح الأرسطى القديم . وليست هذه «العلة الصورية» للقصيدة المحدثة سوى ما يسميه رومان ياكوبسن Roman

Jakobson«الوظيفة الشعرية» (٢٨) بوصفها بناء لعلاقات من الكلمات ، لا يهدف إلى شيء خارجه ، ولا يحقق سوى الوعى بذاته ، لتصبح القصيدة فاعلية لغوية ، تنطوى على استقلالها الذاتى الذى يجعل الشعر ، أو الفن عموما ، متحررا دائما ، متمردا دائما ، لايتطابق مع «الأعلام التى ترفرف فوق حصن المدينة(٢٩) (فيما يقول شكلوفسكى Shklovskyرفيق ياكوبسن القديم فى «الشكلية الروسية» لنصل إلى «درجة صفر الكتابة» ، بمعنى أقرب إلى ما قصد اليه رولان بارت Roland Barthesفى كتابه الشهير وعندئذ ، تصبح القصيدة شيئا من قبيل :

/ . . . طائر
باسط جناحيه ، - هل يخشى
سقوط السماء ؟ أم أن لـ
الريح كتابا فى ريشه ؟ الـ
عنق استمسك بالأفق
والجناح كلام
سابح فى متاهة . . . /

[أدونيس - كتاب القصائد ، ١٥٦]

وتتركز العين الباصرة ، فى هذا المستوى ، فضلا عن حاسة السمع ، على النص المكتوب ، لتغدو طريقة الكتابة - أو الطباعة - نفسها عنصرا من عناصر اجتذاب العين إلى النص ذاته . وبالقدر نفسه تتسمر العين الباطنة على شبكة العلاقات الدلالية الغريبة ، لاتكاد تلتفت إلا إلى الدوال . كأن العين الظاهرة والباطنة ، معا ، تنظر إلى زجاج ملون ، تصرفها غرابة تأليفه عن أن تنظر منه إلى غيره .

وبقدر ماتتسمر العين على الدوال ، فى هذا المستوى ، يحار الفهم فى اكتشاف العلاقات الدلالية التى تصل بينها . وتتفجر أسئلته فى كل اتجاه ، عن هذا الطائر (الروح ؟ التاريخ ؟ الشعر ؟ الشاعر ؟ الأمل ؟ السفر ؟ المستقبل ؟) والخوف من السماء (المطلق ؟ المجهول ؟ اللانهاية ؟ العدم ؟ السطح الذى يحد الانطلاق ؟ السقف الذى يصطدم به الاندفاع ؟ الوهم الذى قد يسقط ؟) والصلة المكتوبة (المقدورة ؟ المحايثة ؟ المقدسة ؟) بين الريح والجناح ، والمخاتلة التى تجعل العنق يستمسك بالأفق (الأفق سفر ؟ تطلع ؟ حلم ؟ وعد ؟ ارتحال ؟ مطلق ؟) كأنه يستمسك بما لا يمسك به . وليس أمام الفهم ، إزاء كل هذه العلاقات ، وكل هذه الأسئلة ، ناهيك عن غيرها ، سوى أن يتحول ، بدوره ، الى «كلام» ، يسبح «فى متاهة» من الدوال .

و«المتاهة» نفسها هى المقصد الذى يمثل «أمامية» القصيدة . ويحول الانتباه إليه من منظور ، أو يمثل عنصرها المهيمن من منظور آخر ، وليست «المتاهة» فى هذا المستوى مجازا يعبره الطراق إلى نهاية محددة ، أو وعاء يكشف الفهم غطاءه فيرى ما بداخله ، أو مظروفا يفضه القارىء ، مسترخيا ليطالع الرسالة . إن «المتاهة» هى انطلاق الفهم ، كهذا الطائر ، محلقا ، مشدوها ، خائفا ، مجذوبا بالعلاقات ، مهموما بالأسئلة نفسها أكثر من الإجابة عنها . وقد ينتهى التحليق إلى معنى ، ولكن المعنى لن يكون من قبيل الترجمة لعلامة جبرية ، يشير فيها الرمز إلى مرموزه ، مباشرة دون توسط ، بل المعنى هو الانطلاق فى هذه المتاهة : الانطلاق الذى يعلمنا أن نبصر الدال على نحو لم نعتده من قبل ، ونتأنى إزاء المخايلة البصرية التى لم نكن نفتح عليها العين من قبل .

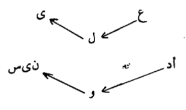
وقد تتصاعد عملية المخايلة البصرية ، فى هذا المستوى ، لتصبح شيئا من قبيل :(٣٠)

أنا سؤالك
ولست أنت جــوابى /
عرفتك بحنينى
بشرتك به وربطتك بنفسى /

ع ى
ل
أد ن ى س
و

لكى يتحرك جسدك حركة الحكيم .

فتغدو القصيدة المحدثة ، من هذا المنظور ، تخييلا بصريا واضحا ، ينطوى على دال له مدلوله بالطبع ، ولكن المدلول يتراجع ليقع التركيز على الدال ، أو ـ إذا شئنا الدقة ـ يغدو الدال مدلولا على ذاته . ولكى تتضح هذه المراوغة المفهومية ، علينا أن نتأمل المراوغة التى ينطوى عليها مجموع الحروف المتناثرة على يسار الجمل ، ونصل بينها وبين دوال الجمل التى تقع على يمين الحروف فى النص . وإذا قرأنا الحروف ، أفقيا ، نتج عنها تعارض دال بين اسمين : على/أدونيس :



ولو غيرنا منظور القراءة وركزناه ، رأسيا ، على وسط الحروف ، صار الناتج حرف الشرط : «لو» . ولو غيرنا المنظور ، مرة ثالثة ، وقرأنا من أسفل العمود الأول إلى أعلى ثم انحرفنا بالعين إلى اليسار . صار الناتج : «أدعى» ولو غيرنا المنظور ، مرة رابعة ، وبدأنا من أعلى اليمين إلى المركز لنهبط منه ، عموديا ، صار الناتج : «علوّ» . ولو غيرنا المنظور ، مرة خامسة ، صار الناتج : «أدعو» . ولو غيرنا المنظور ، مرة

أخيرة . ونظرنا بزاوية مائلة ، تبدأ من أسفل العمود الأول ، لتمر بحرفى اللام والياء ، صار الناتج : « أدلى » .

وعندئذ ، قد نلمح علاقة مجاورة بين أداة الشرط وفعلها (= لو أدلى/لو أدعو/لو أدعى) وعلاقة تقابل بين الاسم الأصلى والاسم المستعار . أو الظاهر والباطن (= على/أدونيس) أعنى علاقة توازيها علاقة أخرى بين فعلى الدعوة والتسمية (لو أدعى/لو أدعو) . ولو أسقطنا علاقة المجاورة على علاقة التقابل . أو وصلنا ما بين علاقات الحضور وعلاقات الغياب ، ظهر مدلول « العلو » الذى يتحول به المفرد (= على أحمد سعيد) إلى ما يشبه رمز الجمع (= على بن أبى طالب) . وبالقدر نفسه تلمح التعارضات الدالة (من منظور : على/أدونيس) بين التراث العربى/الفينيقى ، والدين/الأسطورة ، والظاهر/الباطن ، وأنا المفرد/أنا المجموع ، والشاعر/الأمة ، والذكر/الأنثى .

وإذا وصلنا علاقات الحروف بعلاقات الجمل التفتنا إلى تجاوب تعارض الذكر/الأنثى مع تعارض ضميرى المخاطب/المخاطبة (= أنا/أنت) ، فنلتفت إلى التجاوب الذى يتحول به دال الحروف إلى سؤال بلا جواب ، يصل بين أنثى/ذكر (امرأة/رجل ، أمة/فرد ، جسد/روح ، أرض/مخلّص) من منظور الطرف الثانى ، فى التعارض ؛ ذلك الطرف الذى يغدو سؤالا بلا جواب ، فى الظاهر ، ولكنه سؤال يدفع الأنثى (ومن ثم ترابطاتها الدلالية ، فى علاقات الغياب ، من محور التشابه) إلى حركة التائه ، فيتحول جسدها إلى حركة الحكيم ؛ فالحكمة ليست سوى التيه الذى يعانى فيه الكائن الغياب ليتحقق له الحضور (بمعنى أقرب إلى التصوف وليس إلى اللغويات)[31] ؛ كأن حركة الحكيم هى حركة هذا الطائر الذى ينطوى عليه النص السابق .

ولا مفر من تقبل تحدى هذه المفارقة الأخيرة ، ذلك لأننا فى حضرة لغز الدلالة التى تعاند الإجابة ، فى هذا المستوى ، وفى حضرة لغز الدال الذى يجذب الانتباه إلى نفسه ، ليفرض غموضه الذاتى واستقلاله على القارىء ، قبل أن يدفعه - أو أكثر مما يدفعه ؟- إلى الإسهام فى إنتاج الدلالة ، وصنع الرسالة ، بسمعه وبصره وعقله على السواء . يضاف إلى ذلك كله أننا إزاء لغز اللعبة البصرية للشعر المجسّم Concrete Poetry ، فى أبسط صورها ، وإزاء ممارسة إبداعية للفكرة التى ترجع إلى موكاروفسكى Mukarovsky عن « أمامية » Foregrounding الدال فى الشعر ، قبل أن يعيد ياكوبسن صياغتها فتصبح وظيفة بنيوية للغة .

ولكن فلنحذر التعميم ، والتسرع فى الحكم ، والتشبث بما ألفناه ، فنرمى « الأنا المحدثة » بهوس تقليد نظريات غربية ، أو هوس الإفادة من الاتجاهات الأوربية الحديثة ؛ فهناك ، دائما ، حتى فى هذا المستوى ، هذا الحوار الذى يصل تمرد الأنا المحدثة (العربية ، فى عصرنا) بـ « أنا الآخر » المتمرد فى الحداثة الأوربية ، ويصلها فى الوقت نفسه بـ « أنا الآخر » المتمرد فى تراثها ، على نحو تعيد فيه الأنا المحدثة تأويل هذا الأخر ، وذلك لصالح طموحها الخاص ، واللعبة البصرية نفسها شاهد على هذا الحوار الذى يعيد تقديم الأخر التراثى بواسطة الآخر الغربى (Modern/Modernist) ، أو العكس ، والذى يصل بين حيل حساب الجمل وطرائق التشجير والتدوير عند شعراء التصنع ، فيما يقال ، وبين رمزية الحروف عند الفلاسفة والمتصوفة (خصوصا ابن عربى) ، فى تراثنا ، وبين المقولات النظرية والممارسة العملية للشعر المجسّم فى الوقت نفسه .

إن هذا الطموح هو الذى يدفع « الأنا المحدثة » ، فى بعض اتجاهاتها ، إلى ضرورة التركيز على الفاعلية المستقلة للغة ، وتأكيد هذه الفاعلية بوصفها سبيلا إلى تدمير نظام الثقافة التى تتمرد عليها ، على نحو يغدو فيه « التوكيد المطلق لأولية التعبير » مجرد مواز نظرى لدال يتحقق ، شعريا ، فى صيغة سؤال جوابه :

لكى تقول الحقيقة
غيرّ خطاك ، تهيأ
لكى تصير حريقه
عاكس العالم تبدع كل عالم
فالمعنى كالمسمى
*** * ***
حتى الخطيئة ،
تتلبس الصور المضيئة
وتقول : حدسى مطلق بكر ، وتجربتى
بدئية »

[أدونيس ، ١/٣٠٠ - ٣٠]

ولنقل ، بدورنا ، إن هذه المعاكسة فى تغيير الخطو أو تغيير الطريقة التى تستخدم بها اللغة ، ليست سوى معاكسة التمرد الذى تصل معه الأنا المحدثة . بين ماضى التمرد فى تراثها ، كما تتصوره على الأقل ، وحاضر التمرد فى تراث الآخر الذى تتأثر به ، علىّ نحو تغدو هذه ، « الآنا » أشبه بالروح التى لا تستريح إلا فى لظى التمرد الذى تصل به الطرفين فى داخلها ، فيتأسس جانب من خصوصيتها ، أعنى الجانب الذى تقربه إلينا أبيات سعدى يوسف :

طلقة هذه الروح
مجنونة ، هى لا تشترى بالفداحة غير عذاباتها
تستجير بـ « رامبو » لتأخذ من شحنات بنادقه
الحبشيات واحدة . تهبط الليل فى الماء مأخوذة
بارتعاشات « بشار » المحتضر .

[قصائد أقل صمتا : ٣٨]

٣ - ٣ومهما يكن من أمر عنف الصدمة التى ينطوى عليها

المستوى السابق ، فهناك مستوى آخر للقصيدة المحدثة ، تشف فيه عتمة الدال لتنكشف عن المدلول ، كأنها تتوجه إليه وتشى به ، برغم المراوغة النسبية للدال ، وتتجاوب « الإشارة . » مع « التضمين » فى هذا المستوى ، لتلفت الانتباه إلى مدلول واضح نوعا ما (فليس هناك شىء واضح تماما فى القصيدة المحدثة ، أو الشعر عموما) . وتتجاوب « المرايا » و « الأقنعة » و « التمثيلات الكنائية » و « الرموز الأساسية » لتنقلنا من المستعار إلى المستعار له ، فلا تتحدث القصيدة عن نفسها ، كأنها بنية منغلقة فى هذا المستوى ، بقدر ما تتحدث عن غيرها ، كأنها منفتحة ، فى نوع من « الإبلاغ » ، تتحول به القصيدة المحدثة عن أسطورتها الذاتية إلى أسطورتها الغيرية .

قد ينطوى « الإبلاغ » ، فى هذا المستوى ، على توجه « القول » - فى الخطاب - إلى « المخاطَب » ، كأن « القول » يحقق نوعا من « الوظيفة الطلبية » ، لا تنصرف إلى « المقول » بقدر ما تنصرف إلى من يتوجه إليه القول ؛ فنقرأ :

إنه العصر ،
هذا الحديد الذى يتطاير ملتهبا
فى الهواء الذى كان يحمل ريش اليمام
وخضرة ضوء القمر .
إنه العصر ،
فاحتضنه ،
ودع جسمه يخترق لحمك الحىّ
يا وطنى المتخلف
كى تتحضّر !(٣٢)

وينطوى الإبلاغ ، فى هذا النص ، على نوع من المراوغة ، بالطبع ، تؤكد أهمية « القول » حتى فى هذا المستوى . وتقترن المراوغة بالمفارقة التى يتعارض فيها عالم الماضى القديم مع عالم العصر الحديث ، ليتحول « الهواء » الذى كان يحمل أجنحة اليمام الحالمة والخضرة البكر لضوء القمر « الهواء » الذى صار يحمل أجنحة الطائرات المدمرة وقنابلها المتطايرة فى كل فج ، فيتعارض عالم « القرية » (الرحيم) مع عالم المدينة (الذى ليس يرحم) ، فى مفارقة تذكّر بمفارقة السياب :

عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر(٣٣)

وعلى نحو يسقط فيه التعارض الأول بين الماضى القديم والعصر الحديث نفسه على التعارض بين المدينة والقرية . فتقترن الثانية بالماضى الذى لابد أن يتحول ، وتقترن الأولى بالعصر الحديث الذى لابد أن يعاش . وتتأكد دلالة المفارقة ، بفاعلية السياق ، على نحو يحوّل علاقة التعارض ، المضمنة بين القرية والمدينة ، إلى علاقة تعارض مغاير ، مفهومةً ضمنا ، بين « المدينة العربية » التى تشبه « القرية » و « المدينة الغربية » التى تنطوى على نموذج « مدينة العصر » .

ولكن تظل الدلالة الأساسية للمفارقة ، مع ذلك كله ، منطوية على « إبلاغ » يتوجه فيه المخاطب بالقول إلى المخاطَب ، ليؤدى الإبلاغ وظيفته الطلبية التى تحمل الطرف الثانى فى الخطاب (=وطنى المتخلف) على التخلص من تخلفه ، أو تحضه على أن يحتضن العصر ، كى يتحضر ، فتظل القصيدة متحدثة عن شىء آخر غيرها ، يقع خارجها .

وقد تتغير هذه الوظيفة الطلبية ، ليقع التركيز على « القول » و « القائل » معا ، ولكن يشير القول إلى عالم القائل - المخاطِب - أكثر من إشارته إلى المخاطَب نفسه ؛ فنقرأ :

قتلتنى أيتها البلاد
فى عش غرامك الملىء بالكلاب والنمور
والكوابيس ، المحاط بالتوابيت
المغطى بهياكل السلالة التى انحدرت منها ،
فاتركينى أغتسل فى الدم ،
أزرع نطفتى فى الريح ،
ها أنا أشم الآن يا مليكتى عطرك فى الخوف ،
أحس لاقترابك الحميم لوعة ،
فساعدينى أن تكون لحظة العناق لحظة العبور !
[كائنات مملكة الليل ، ١٤]

ويعود بنا الإبلاغ ، فى هذا النص ، إلى الثنائية السابقة بين طرفى الخطاب (المخاطِب/المخاطَب) . ولكن يتصاعد الإبلاغ ، مراوغا ، بالوظيفة التعبيرية للخطاب ، على حساب الوظيفة ، الطلبية ، ليؤكد هاجس الفصل بين الطرفين من منظور الطرف الأول . وفى هذا المنظور ، تتصاعد الرغبة فى مفارقة عالم الماضى ، فيتحول هذا العالم عن براءته القديمة (المنسربة فى الهواء ، الذى كان يحمل ريش اليمام) ليصبح حاضرا عقيما قاتلا ، تتجاوب فيه « التوابيت » و « هياكل السلالة » من ناحية ، و « الكلاب والنمور والكوابيس » من ناحية ثانية ، على نحو لا يتحقق معه نفى الثانية إلا بنفى الأولى . ولكن النفى - فى كلا المستويين - لا يتحقق بالفعل الذى يغتسل بالدم وحده ، بل بالفعل الذى تغتسل فيه الذاكرة من الماضى لتزرع نطفتها فى الريح ، فتنطلق صوب المجهول ، أو المستقبل . وعندئذ يغدو « الدم » و « الريح » وجهين لتأكيد فعل الانفعال عن الحاضر - الماضى ، ووجهين لتأكيد فعل الاتصال بالحاضر - المستقبل . ولكن بين أقصى طرفى الاتصال والانفصال يكمن الخوف الذى يقلب الوظيفة التعبيرية للخطاب إلى وظيفة طلبية ، تقترن بفعلى الأمر (اتركينى ، ساعدينى) اللذين يحولان لحظة العناق إلى لحظة العبور ، فيحولان اللحظة الأخيرة إلى دال ثان يقع مدلوله خارج القصيدة .

وقد تشف دلالة « الإبلاغ » التى ينطوى عليها القول ، فى هذا المستوى ، إلى حد لافت ، فيتعجل الدال الأول ، فى

النص ، الإشارة إلى مدلوله ، ليتحول المدلول بالسرعة نفسها إلى دال ثان يتوجه إلى مدلول خارج النص ، فنقرأ :

تهاجر الثورة كالطيور
تعود مثل النور
تموت كالجذور
تبعث كالبذور
فى باطن الأرض التى تسحقها الآلام والمجاعة .

ولكن تظل دلالة هذا النوع من «الإبداع» ، فى كل تجلياته ، منطوية على فاعلية «المجاز» ، بمعناه الواسع بلاغيا . قد تشحب هذه الفاعلية ، فى الأبيات السابقة ، لتغدو قرينة التشبيه ، والتشبيه يفيد «الغيرية» وليس «العينية» ، غير أنها سرعان ما تعود إلى التداخل والتركيب ، فتصبح دلالة «الإبداع» دلالة مراوغة ، تنطوى على نوع من «التلطيف» المتصاعد للقول ، أقصد شيئا قريبا مما قصد إليه الفخر الرازى ، متأثرا بعبد القاهر ، عندما تحدث عن «تلطيف الكلام» على النحو التالى :

«وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلا ، لأن تحصيل الحاصل محال . وان لم تقف على شىء منه أصلا ، لم يحصل لها شوق إليه . فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض ، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم ، فتحصل لها - بسبب علمها بالقدر الذى علمته - لذة ، و - بسبب حرمانها من الباقى - ألم . فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة . واللذة اذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم . واذا عرفت هذا ، فنقول : اذا عبّر عن الشىء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة ، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية ، أما إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية ، وعرف لا على سبيل الكمال ، فتحصل الحالة المذكورة التى هى كالدغدغة النفسانية . فلأجل هذا كان التعبير عن المعانى بالعبارات المجازية ألذّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية»[٣٤] .

وفى هذا النوع الذى أقصده من «تلطيف الكلام» ، ينحرف الدال المجازى عن مدلوله المباشر ، (= الثورة ، فى النص السابق) ، ويفجؤنا بمراوغته ، وبما ينطوى عليه من سلسلة من الإشارات إلى عناصر متباعدة ، فيبطىء الدال المجازى من إيقاع لقائنا بمدلوله ، ويفرض علينا نوعا من الانتباه واليقظة ، لنصل بين الإشارات المتعددة ، فنصل إلى مدلول يتحول إلى دال ثان ، يتصل بهذه الثورة التى تهاجر كالطيور ، وتبعث كالبذور .

وعندئذ تغدو تحولات «الثورة» المهاجرة ، فى النص السابق ، قرينة تحولات «الثائر» . وبالقدر نفسه تغدو تحولات «الثائر» قرينة تحولات «الشاعر» على نحو توازى فيه تحولات «وحدة الثورة - الثائر - الشاعر» تحولات «وحدة الوجود» الصوفية ، تلك التى تنتفى فيها «ثنائية» العاشق والمعشوق ، لتصبح «واحدا» ينسرب فى كل الكائنات والأشياء ، ويتجلى عبر كل الأزمنة والعصور ، ليغدو الوجود كله صورة له ، كأنه «الثائر - الشاعر» الذى لا يموت ، بل يعبر «البرزخ» من وجود إلى وجود . وإذا تركنا «الثورة» ، فى هذا السياق ، واجهنا دال «الثائر - الشاعر» ، ذلك الذى نقابله ، مرة ، فى إبلاغ يقل فيه «تلطيف الكلام» ، فنقرأ :

رأيته يمتد من جيل إلى جيل كخيط النور
فى عالم الفوضى وفى تزاحم الأضداد والعصور

. . .

يلعق فى لسانه المحاره
يفتضها ، يغتصب العباره
يعيدها صبية ناضرة البكاره

[البياتى ٢/١٢٦]

وتقابله ، مرة أخرى ، فى إبلاغ يتصاعد فيه «تلطيف الكلام» ، فنقرأ :

وعازف القيثار فى مدريد
يموت كى يولد من جديد
تحت شموس مدن أخرى وفى أقنعة جديدة
يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل
فى القصيده
يعيش ثورات عصور البعث والإيمان
منتظرا ،
مقاتلا ،
مرتحلا مع الفصول .

[البياتى ٣ : ١٥٣]

ولكن تبدو القصيدة المحدثة ، من هذا المنظور الأخير ، كأنها تستفز القارىء دلاليا ، بطريقة تحطم لغتها أبنية وعيه التقليدى من ناحية ، وتجبره إجبارا - من ناحية ثانية - على إنتاج دلالة ، لن يصل إليها هذا القارىء إلا بعد أن يجمع الشظايا المنكسرة لدوال القصيدة ، ويصل - فى الوقت نفسه - بين سلسلة إشاراتها المتعددة إلى عناصر متباعدة . وتبدو اللغة ، من هذا المنظور ، تدميرية أحيانا ، غنوصية أحيانا ثانية ، خارجة على المنطق أحيانا ثالثة ، كما لو كان الشاعر المحدث يريد أن ينبه القارىء ، ابتداء ، إلى الإمكانات الدلالية المتعددة ، المتصارعة ، فى اللغة ، ليتجاوز به ، قسرا ، أى نوع من أنواع الاتحاد الوجدانى بالقصيدة (الخاصية الرومانسية التى ألفناها فى قراءة الشعر ، ومازال يلح عليها نقاد نظرية التعبير الوجدانى) .

وتشبه فاعليه اللغة ، من هذا المنظور ، «فعل التغريب» بمعنى أقرب إلى معناه عند برخت Bertold Brecht ؛ أى عرض «تجربة مألوفة فى ضوء غير مألوف» ، لدفع المتلقى إلى اختبار الاتجاهات

أنواع السلوك التى كان يسلم بها ، أو يذعن لها ، قبل أن يشارك فى فعل التغريب[٣٥] . وعندئذ ، قد يتوقف القارىء عند عناصر «صورة شعرية» ، بصريتها لافتة ، ليس فيها سوى :

لون رمادى ، سماء جامدة
كأنها رسم على بطاقه
مساحة أخرى من التراب والضباب
تنبض فيها بضعة من الغصون المتعبه
كأنها مخدر فى غفوة الإفاقه
وصفرة بينهما ، كالموت ، كالمحال
منثورة فى غاية الإهمال
(نوافذ المدينة المعذبه)[٣٦] .

وكل ما فى هذه «الصورة» - عن المدينة ، كما يراها الشاعر المحدث - من علاقات دلالية ، لا يدفع إلى الاتحاد الوجدانى ، ولا يشجع عليه ؛ كأننا إزاء واحد من أسرار الرسم «الحديث» التى شرحها «أورتيجا إى جاسيه» ، عندما أكدّ انتفاء الاتحاد الوجدانى بين المُشاهد وهذا الرسم ؛ فليس هناك «جيوكندا» نتحد بها أو نسقط عليها رغباتنا ، أو نجعل منها وجها للحبيبة التى نحلم بها[٣٧] .

وبالمثل ، ليس فى «عناصر الصورة» ، عن المدينة ، ما يدفع إلى الاتحاد به ، كما اتحدنا صغارا ، قبل أن نفارق عامنا السادس عشر ، بالصوت المنسرب فى أبيات حجازى :

وسرت يا ليل المدينة
أرقرق الآه الحزينة
أجر ساقى المجهدة
للسيدة[٣٨] .

إن كل ما فى العلاقات الدلالية لعناصر الصورة ، عن المدينة ، أقرب إلى أن يكون «تقريرا تشكيليا» ؛ هو سلسلة من الإشارات المتعددة إلى عناصر متباعدة ، تدفع وعى القارىء إلى أن يصل ، راغما ، بين الإشارات والعناصر ، وبالقدر نفسه يتأمل استجابته إليها ، فيعيد ، بالضرورة ، تأمل استجابته إلى هذه المدينة التى تنبض أشجارها ، كأنها مساء بروفروك ، فى قصيدة إليوت التى سبقت الإشارة إليها . وفى الوقت نفسه ، تؤكد هذه العلاقات الدلالية ، كأنها رسم جامد على بطاقة ، «اطراح النزعة الإنسانية» ، من قلب المشهد ، لتحقق نوعا من «القلب» أو «الارتكاس» Inversion ، نعيد معه النظر فى سلوكنا نحو عناصر الصورة . وبقدر ما نغترب عن «الصورة» ندرك الخاصية المراوغة للصفرة التى تنسرب بين التراب والضباب ، والنوافذ المنثورة فى إهمال ، بين قوسين ، فنعيد تأمل كل شىء ، لا لننتقل من خدر المستهلك إلى غفوة الإفاقة ، كمريض مخدّر ، بل لننتقل من خدر المذعن إلى صحوة الوعى المتأمل ، الذى يواجه الحركة المحبوسة ، الثقيلة ، الهامدة ، فى داخله وفى عناصر «الصورة» المنفصلة عنه .

وليس من الضرورى أن ينطوى «فعل التغريب» ، بهذا التأويل الذى أقدمه ، على تجربة مألوفة ، دائما ، ألفة التطلع إلى عناصر صورة المدينة ، عند صلاح عبد الصبور ؛ فلابد من وضع «التجربة غير المألوفة» فى الاعتبار ، جنبا إلى جنب مع «التجربة المألوفة» ، لنجاور بذلك بين «تشكيلية» صلاح عبد الصبور (المنضبطة ؟) و «تشكيلية» أدونيس (المنفلتة ؟) ، فنجاور - بذلك - بين شبيه «أبولو» الذى علم عينيه أن ترى الظلال فى الألوان ، والضياء فى الظلال ، ممتلئا حكمة وفطنة ، ورؤية وفكرا ، لأنه :

كان يريد أن يرى النظام فى الفوضى
وأن يرى الجمال فى النظام
[صلاح عبد الصبور ١/ ٣١٢]

وبين شبيه «ديونيسيوس» ، الذى يبدأ مثلما تبدأ الفجيعة أو تولد الصاعقة ، ليسكن «زوبعة الأشياء» ، صارخا :

البدعة ، البدعة ! المحدث ، المحدث !
نبطل سنة قديمة
نرد للإنسان اسمه
ونبكى
[أدونيس ، ٢/ ١٧٤]

فتتحول القصيدة على يديه ، هذا المعادى - فى الظاهر - للمدينة ، إلى «شطط موزون فى رياضيات يمليها القلب» ، وتتحدث عن الأمور :

. . . التى هى من جنس ما لا يكتب
والتى ليست من جهة العادة
ولا من جهة ما يذكر .
[مفرد بصيغة الجمع ، ٣٣٥]

وسواء انطوى فعل التغريب على تجربة مألوفة ، تشكلها علاقات دلالية غير مألوفة ، أو انطوى على تجربة لا تقل غرابتها عن غرابة علاقاتها الدلالية ، فإن فعل التغريب نفسه يؤكد أهمية إعادة النظر الدائمة فى أدوات إنتاج الشعر وعلاقات إنتاجه ، على نحو تتصاعد فيه أهمية اللغة فى الوعى النظرى للشاعر المحدث ؛ بوصفها وسيلة تدميرية ، تحطم الإذعان المتكلس فى وعى المتلقى من منظور ، وبوصفها كياناً رمزياً مستقلا ، من منظور ثان . ويمكن لأدونيس ، من المنظور الأول ، أن يقول :

« إن مهمة الشاعر العربى الثورى هى أن يفجر نظام اللغة (الثقافة - القيم) السائد ويغيره . إن الثورة هى علم تغيير الواقع ، والشعر الثورى هو البعد اللغوى (بالمعنى الشامل لكلمة اللغة) لهذا العلم المغير» . (زمن الشعر ، ١٠٣) .

ويمكن للبياتى ، من المنظور الثانى ، أن يقول :

«إن بعض الكلمات لتكتسب فى عينى أحياناً صفات الكائن الحى ، فلا تكون مجرد كلمات مفردة ، إذ تضغط وتثوى فيها عوالم كبيرة ، ورؤى وذكريات ، حتى تصبح أشبه بالقمقم الذى حبس فيه العفريت أو الجنى الذى هو الحياة . تظل مثل هذه الكلمات تطاردنى وتفرض على وجودها بصورة طبيعية كأنها جزء من ذاتى ، وليست عبئاً عليها . وهى أحياناً رموز ومفاتيح لأشياء نسيت وماتت وترسبت فى أعماق الروح ، وفى أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة فى هذا العالم على الإطلاق ، أو أننى أتمنى أن تكتسب هذا الوجود» .

(البياتى ٢٠/٣٩٥ - ٣٩٦)

ولكن هناك احتمال أن تصبح اللغة ، فى المنظورين ، صليب الأنا المحدثة بدل سيفها ، أو تصبح سجناً لوعيها بدل أن تكون نتاجاً له فى علاقته بعالمه . والفارق بين لغة تدمير نظام الثقافة ، فى هذا السياق ، «وسحر المماثلة» ، بالمعنى الذى قصد إليه فريزر ، فارق كالشعرة ، يمكن أن يعبره الشاعر فى شطحة من رياضيات القلب ، دون أن ينتبه ، فيدمر ما يشبه «الدمية السحرية» التى يحسبها البدائى عدوه ، كما لو كان تدمير المشبه به يؤدى إلى تدمير المشبه ، فيتخلى البدائى من عدوه بوهم المشابهة وليس بسحر فعل الملامسة ، والفارق بين اللغة الكيان الرمزى واللغة المنفى فارق أكثر مراوغة ، ربما ، ولكنه فارق يمكن أن تنزلق عليه الأنا المحدثة ، عندما ترى فى الحرف «السيد والمولى» كما نقرأ فى شعر البياتى ، فتعادى هذه الأنا «اللغة الصلعاء» ، ليصير وجود هذه الأنا شكلا ، و«الشكل وجوداً فى اللغة العذراء» فيصبح وطنها المنفى ، ومنفاها الكلمات ، مجرد الكلمات ، وليس الوطن - العالم .

٣ - ٤ ولكن الاحتمال الخطر ، فى المنظورين ، يمكن أن يختفى عندما تصبح اللغة نفسها موضوعاً للتأمل ، فى نوع من جدل الحوار الدائم ؛ أعنى الحوار الذى يدفع اللغة إلى تأمل نفسها فى القصيدة ، بواسطة وعى الأنا المحدثة ، لتعقل اللغة الواصفة شطط اللغة الموصوفة ، أو تفهم سرها المراوغ الذى يجعلها صليباً لا سيفا . وبذلك ننتقل إلى المستوى الثالث من خطاب القصيدة المحدثة ، فى علاقتها بقارئها .

وفى هذا المستوى ، لا تكف القصيدة عن التحدث إلى القارىء عن غيرها ، ولكنها تتحدث عن نفسها ، فى ثنايا ذلك ، بطريقة تتميز عما قابلناه فى المستوى الأول ؛ ذلك لأن تحدث القصيدة عن نفسها ، هنا ، يصف الكيفية التى صنعت بها القصيدة ، أو يلقى الضوء المباشر على الكيفية التى ينبغى أن تقرأ بها . كأن القصيدة ، فى بعض تجليات هذا المستوى ، نص مسرحى ينطق العالم بطريقته ، ولكن تتخلله مجموعة من «التعليمات» تحدد الكيفية التى ينطق بها ، وتحدد الكيفية التى ينبغى أن يؤدى بها ، ليتحول من نص مكتوب إلى نص معروض . وكأن القصيدة ، فى تجليات أخرى لهذا المستوى ، تحاور نفسها بالقدر الذى تحاور به قارئها ، للتأمل مراوغة التوصيل التى تنطوى عليها ، فتفض سرها لمن يتأملها .

وتنطوى لغة القصيدة المحدثة ، فى كل هذه التجليات ، على وظيفة ما بعد لغوية Metalinguistic إذا استخدمنا هذا المصطلح الذى انتقل من المنطق الوضعى إلى اللغويات البنيوية ، مع رومان ياكوبسن[٣٩] أو - لنقل - وظيفة ما بعد شعرية . والأولى وظيفة تجنح إليها اللغة عندما تصف نفسها ، أو تتأكد من فاعلية نظامها الشفرى ، فى عملية التوصيل[٤٠] . ويتحقق ما يماثل هذه الوظيفة مع بعض الاحتراس ، فى القصيدة المحدثة ، عندما تجنح هذه القصيدة إلى أن تصف نفسها ، أو تتأكد من نظامها الترميزى ، أو تكشف بنفسها سر اللغز الدلالى الذى تنطوى عليه .

شىء من هذا كله يقع فى قصيدة صلاح عبد الصبور «رسالة إلى سيدة طيبة» . وهى قصيدة تتكون من خمسة مقاطع . المقاطع الثلاثة الأولى منها رموز تمثيلية عن «وردة» ، و«طائر» و«شاعر» ، يصل بينها عنصر دلالى متضمن ، يشير إلى قوة كونية متكررة ، تنطوى على ثنائية الخلق والتدمير ، وتتسرب فى عالم النبات والطير (الحيوان ؟) والإنسان ، لتمنح الكائنات كلها ما تعود لتسلبه منها (كالشمس التى يفتح أول ضوئها أوراق الوردة ، ليعود لهيبا فيحرق الأوراق ؛ وكالريح التى تحمل الطائر ، فى تحليقه ، لتعود عاصفة تحطم جناحيه ، فتهوى به إلى الأعماق الممتدة ؛ وكالحبيبة التى تلهم الشاعر الغناء الأخضر ، لتعود فتخلف له الأنغام السوداء) . هذا العنصر الدلالى دال ثان له مدلوله الذى يكمن خارج القصيدة ، أعنى مدلولا أقرب إلى المرموز الكلى (الميتافيزيقى السمات) الذى تومىء إليه الرموز التمثيلية ؛ فى المقاطع الثلاثة ، على نحو تغدو معه المقاطع خطاباً عن شىء آخر غيرها ، يقع خارجها ، بمعنى أو بآخر .

ولكن يأتى المقطع الرابع بنمط مغاير من الخطاب ، يتحول معه توجه ضمير الشأن ، ليقع التركيز على المخاطب ، فنقرأ :

يا سيدتى عذراً فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانه
هى أقسى من أن تلقيها شفتان
لكن الأمثال الملتفة فى الأسمال
كشفت جسد الواقع
وبدت كالصدق العريان .

(صلاح عبد الصبور ١٢/٢٢٥)

هنا ، لا يتحدث المقطع عن المرموز الكلى ، المدلول الذى يقع فى الخارج ، وإنما عن طريقة الترميز نفسها . صحيح أن

هناك إشارة ، فى المقطع ، إلى جسد الواقع ، ولكن التركيز كله لا يتوجه إلى «جسد الواقع» فتصبح اللغة رامزة له ، بل يتوجه التركيز إلى الكيفية التى تعمل بها اللغة ، أى الكيفية التى تتحول بها « الألفاظ العريانة » إلى « أمثال » ؛ فالتركيز - فى المقطع - على نظام الترميز وليس على المرموز إليه . وبقدر ما يؤدى هذا التركيز إلى كشف سر اللغز الدلالى الذى تنطوى عليه الرموز التمثيلية ، تؤدى لغة المقطع وظيفة ما بعد شعرية ، تصف بها القصيدة لغزها الدلالى .

وقد تؤدى هذه الوظيفة (ما بعد اللغوية ، أو ما بعد الشعرية) دوراً أعقد تركيباً مما فى قصيدة صلاح ، فتصبح عنصراً أكثر مراوغة فى محايثته ، فى البنية المعقدة للقصيدة نفسها ، على نحو ما نجد فى قصيدة محمود درويش « بين حلمى وبين اسمه كان موتى » حيث يقدم التركيز على نظام الترميز ما يشبه أن يكون أساساً لفهم ثلاثية « الحلم » و « الاسم » و «الموت » ، وبالقدر نفسه ثلاثية الضمائر التى تنطوى عليها القصيدة . ويبدو الأمر ، فى هذه القصيدة ، كما لو كان التركيز على « الاسم » هو « العنصر المهيمن » الذى يفسر مستوى العلاقة بين الحلم والموت ، ومستوى العلاقة بينهما معا وبين الكلمة التى ينطلقها الشاعر ؛ فنقرأ :

لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع . أحاول شرح القصيدة كى أفهم الآن ذاك اللقاء السريع ، هى الشىء أو ضده ، وانفجارات روحى هى الماء والنار ، كنا على البحر غشى هى الفرق بينى . وبينى وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم . كان اللقاء سريعاً .

(محمود درويش ، ٤٩٣)

قد نقول إن الإشارة المراوغة تركز على الوطن ، أو المرأة - الوطن ، فى النص ، ولكن الوظيفة ما بعد اللغوية (أو بعد الشعرية) تقلب بعد هذه الإشارة ، على نحو تصبح معه اللغة أقرب إلى الواصف والموصوف ، فى القصيدة : الواصف لذات هى الشىء أو ضده ، والموصوف الذى يصبح موصوفاً للوصف ، فيغدو الماء والنار معا . ولكن يتحول الموصوف إلى واصف ، ليغدو الفرق بين الواصف والموصوف شيئاً أقرب إلى أن يكون « هو الفرق بينى وبينى » .

ومن المهم أن نشير ، فى هذا المستوى ، إلى تجارب سعدى يوسف اللافتة وحسبى أن أشير - إشارة سريعة - إلى قصيدتين فحسب ، من ديوان « الساعة الأخيرة » حيث نواجه فى الأولى - البستانى - هذا التقابل الحاد ، حتى من المنظور البصرى ، بين لغة الذات التى تتحدث عن البستانى « منذ أن كان طفلا » ولغة الموضوع التى تتحدث عن « فلسطين » و « سيدى بلعباس » . ولكن ينداح التقابل الحاد شيئا فشيئا بمكر « القنفذ » ليصبح الطرفان ضفيرة واحدة ، فيأتى السؤال من منظور لغة الذات :

أى قصيدة يكتب

الهواء مختوم فى زجاجه

واللسان خشبة جففها الكحول ؟

(سعدى يوسف ٥٢)

ليأتى الجواب من منظور لغة الموضوع :

هكذا نتعلم

أو نتكلم

أو ننتمى للشجر .

ولكن يصبح الجواب وجها للسؤال ، بالقدر الذى يصبح فعل التكلم قرين اللسان وفعل الكتابة .

وإذا مضينا عن هذه القصيدة إلى « كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة » ، واجهنا الفاعلية اللافتة لما بعد اللغة ، أو ما بعد الشعر . فالقصيدة تتحدث عن القصيدة ، لتصبح القصيدة إجابة عن السؤال الخاص بكتابة القصيدة ، وبطريقة يصبح فيها الواصف موصوفا والموصوف واصفا . وبالقدر نفسه يتحول الواصف والموصوف إلى ضفيرة دلالية ، تومىء إلى ذات تصل بينهما وصل الجدل - فى الطرف الأخير نحن إزاء « الأخضر بن يوسف » (القناع - القرين) الذى مرت عليه ستة أيام بلا نوم ، ولا أصدقاء ، ولكن تأتى القصيدة التى تتحدث عن نفسها فى اليوم السابع (لاحظ المغزى المضمّن للرقم) . وفى الطرف الأول نحن إزاء القصيدة التى تتحدث عن كيفية كتابتها ، من حيث هى ممكن ، تجربة وجود ، وبحث عن هوية ، وتأكيد موقف ، وخلق كون لا يكتمل فى اليوم السابع ، كما حدث فى « العهد القديم » .

ونقطة البداية ، فى عهد القصيدة الجديد ، هى صعوبة الكتابة ؛ استحالة اقتناص العالم فى بيت اللغة ، وبالقدر نفسه استحالة هدوء الذهن وسكوته فى بيت هذا العالم . ولكن الكتابة تصبح يسيرة ، هونا ، عندما يستطيع الذهن التركيز على شىء ما : لحظة ، أو رجفة ، أو ورقة عشب .

والأهم من هذا كله : كيف يبتدىء
النهايات مفتوحة دائما ، والبدايات مغلقة ؟
[سعدى يوسف ، ٦٢]

ليس سوى التأمل فى اللغة ، ووصف اللغة بواسطة اللغة ، لتصبح اللغة هى العالم وبيت العالم فى الوقت نفسه . والموصوف هو اللغة الكلمات ، واللغة الأشياء ، واللغة الموضوعات ، واللغة الذاكرة . والواصف هو اللغة الفعل ، واللغة التى تدخل فى عناصرها لتصغى إليها ، واللغة التى تمسك الكلمة بغتة لتصنع منها محارة .

وإذا اكتمل المقطع الأول انسربت قوة لا يعلم الذهن

مصدرها ، ولكنها قرينة تحطيم اغتراب الواصف عن الموصوف ، وتحويل كلا الطرفين ، فى جدل الصنع ، أو حواره ، إلى جديلة ينتسب معها الذهن إلى « الفئة الضالة » وعندئذ يظهر وزن جديد ، أو اللاوزن :

الأمر لا يهم كثيرا . عندما يبتعد الأخضر بن يوسف
عن الأرض يفقد قواه . هكذا يظل جناحه مشدودا
بخيط سائب . خيط يمسح وجه الأرض .
[سعدى ، ٦٤]

هذا الخيط السائب هو اللغة مرة أخرى . وهو يتسبب ليؤكد التباعد الذى يحقق القرب ، لتنفى اللغة اغتراب ذاتها عن موضوعها ، وتنفى اغترابها الواصف عن غرابة الموصوف ، فتغدو قادرة على أن « لا تسكن فى كلمات المنفى حين يضيق البيت » ، وأن « تبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب » .

وعندئذ ، يسكن العالم - هونا - فى بيت اللغة ، ويسكن الذهن - إلى حد ما - فى بيت العالم ، فيبدو « الشعر الأبيض أسود » مرة أخرى برغم الشيخوخة ، لكن على نحو مؤقت فحسب . ذلك لأن الاغتراب بين الواصف والموصوف مازال قائما فى قلب اللغة ، وقلب الشاعر ، وقلب العالم . وأول خطوة لنفيه هى تقبله ، وتحويله إلى شىء قابل للتأمل ، قابل لأن يسكن لغة القصيدة المحدثة التى تنطقه وتأسره ، لأن هذه القصيدة لا تتحرك إلا مع السؤال الذى يلح على وعى « الأنا المحدثة » :

. . . سأبدأ ، لكن أين ؟ من أين ؟ وكيف أوضح
نفسى وبأى اللغات ؟ هذى التى أرضع منها
تخوننى/سأزكيها وأحيا على شفير زمان مات أمشى
على شفير زمان لم يجىء
غير أننى لست وحدى .
[أدونيس ، ٦٠٩/٢]

٤ - ١ هذا السؤال نفسه ، كالإجابة عنه ، ينطوى على شعور حاد بالهوة بين الواصف والموصوف ، وبالمسافة التى تفصل بين الشاعر واللغة ، وتفصل بين اللغة والعالم ، وبين العالم والوعى . وهو شعور يتجاوب - فى حدته - مع إحساس الأنا المحدثة بانفصال لغتها ، وتمزق عالمها ، وتوتر وعيها بين ما كان ، فى زمان مات أو يموت وما يمكن أن يكون ابتداء لزمان لم يجىء . وليس هذا الشعور وذاك الإحساس ، فى آخر الأمر ، سوى جانب من وعى إشكالى ، تتعرف به « الأنا المحدثة » وقوعها فى أسر لحظة تاريخية ، متدابرة الأزمنة ، هى اللحظة التى تغدو ، من منظور هذا الوعى ، وقتا بين الرماد والورد :

ينطفىء فيه كل شىء
يبدأ فيه كل شىء
[أدونيس ، ٦٠٨/٢]

قد نقول إن الوعى بالتحول هو ما يميز « الحداثة » عن غيرها من الاتجاهات المضادة لها ، ولكن خصوصية هذا الوعى تقترن بإشكاليته ، وإشكاليته تقترن بإدراكه المتوتر للحظة تاريخية ، يتحول فيها كل شىء ، ويفر منها كل شىء ، ويتمزق طرفاها بين الزمان الذى كان والزمان الذى سيكون .

ان هذه اللحظة نوع من الزمن التائه « فى تزاحم الأضداد والعصور » ، إذا استخدمنا دوال البياتى [١٦٢/٢] ؛ فهى اللحظة التى ينقلب فيها الوعى بين الشىء ونقيضه ، أو يتزامن فيها الحلم مع اليأس ، فى مرحلة من المراحل يغدو معها التاريخ قابلا حكمى الإعدام والبراءة [البياتى ١٨٨/٢] . إنها لحظة « المابين » ، لوواصلنا استخدام دوال البياتى ؛ اللحظة التى تقع « ما بين نارين وعالمين » [١٠١/٣] ليصبح وعى الأنا المحدثة - كعالمها - أشبه بالليل المسكون بحمى شىء ما :

يأتى ولا يأتى ، أراه مقبلا نحوى ، ولا أراه

تشير لى يداه ،

من شاطىء الموت الذى يبدأ من حيث تبدأ الحياه .
[البياتى ٩٨/٢]

قد نسمى هذه اللحظة « لحظة الخرافة » ، لو استخدمنا دوال أدونيس ، بشرط أن نفهم « لحظة الخرافة » بوصفها لحظة تحول التاريخ ، فى الوقت الذى يقع « بين الرماد والورد » ، كما لو كانت ساعة الهتك العظيم قد أتت ، وخلخلة العقول قد حلت ، لينشطر الوعى بين رفضه ما هو كائن وحلمه بما يمكن أن يكون ، ممزقا « فى مفارق الفصول » التى تبدو كأنها انكسرت ، أو تدابرت ؛ لتولد من جديد ، أو تضيع إلى الأبد .

وتتجاور الأزمنة ، بقدر ماتتعامد أو تتقاطع أو تتصارع ، داخل الوعى ، فى هذه اللحظة : (الزمن المنكس المخلوع ، والزمن الآتى كالزلزال ، والزمن الطالع من خميرة الأجيال ، والزمن القاعد فى الأبواب مثل حجر ، والزمن المشقق المدهون بالنسم البارىء أو الطاعون ، والزمن الهائم بين الإعصار والربان ، والزمن الذى يكتبه القتل والإرهاب والعسس) .

ويسقط الوعى المحدث فى حبالة هذه اللحظة ، كأنه واقع فى كمين ؛ تتجاذبه أصوات الماضى والحاضر والمستقبل ، لو استخدمنا دوال صلاح عبد الصبور ، بالقدر الذى تتخاطفه آلاف من صور الأحلام المرة والحلوة . تقتحم جميعها الوعى ، فى وقت واحد ، كإعصار لا يهدأ ، أو يتمهل ؛ ليصبح الوعى غنيا بالإحساس إلى حد الرعشة ، مروّعا بالرؤى إلى حد الرجفة ، فيسقط هذا الوعى ، ولاشىء يعينه ، فى ليل مخيف :

آه ،
ليس هو الليل ،
بل الرحم ،

القبر ،
الغابة .

[شجر الليل ، ٤٧]

وعندئذ ، يتدابر طرفا اللحظة فى الوعى نفسه ، لينقسم الوعى بين الرحم (منبت الورد) أو القبر (مجتمع الرماد) ، أو بين طرفى الممكن (الحلم/اليأس) اللذين يستدير بينهما الزمن الحاضر كالغابة .

فى الطرف الأول ، يتماثل « زمن الحق الضائع » مع زمن « الأحياء الموتى والموتى الأحياء » ، ليغدو كلاهما زمنا « لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله » فى « عصر ملتاث ، قاس ، وضنين » [صلاح عبد الصبور ، ٤٨٢/٢] ، ندنو فيه من المحظور ، كى « نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير » [١٥٣/١] وإذا وقع المحظور ، أطلق المقتول شهادته - « الشر استولى فى ملكوت الله » - أو نبوءته :

رعب أكبر من هذا سوف يجيىء
لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالى جبل الصمت
أو ببطون الغابات .

[٨٠٥/٢ - ٨٠٦]

وفى الطرف الثانى ، يستدير الوعى عن حياة :

. . . تجرّب كيف تقلدّ
صورتها فى الزمان البعيد القديم

[شجر الليل ، ٦٦]

إلى زمن لم يوجد بعد ، يتخلص من شرك الحاضر ، أى يتخلص من هذا الوقت « المفقود بين الوقتين » [٨٤٤/٢] ، فيهل نبى يحمل سيفا ، يهبط فى منتصف الليل :

فى منتصف الوحشة
فى منتصف اليأس
فى منتصف الموت .

[٨٠٨/٢]

ولكن يظل الوعى المحدث معلقا بين هذين الطرفين ، فى انقسامه ؛ فالماضى قد سقط ولم يسقط ، والحاضر وتر مشدود بين نقيضين ، فيظل الوعى معلقا فى « المابين » أسير اللحظة التى ينتهى فيها التاريخ ويبدأ ، معلقا بين حكمى الإعدام والبراءة .

وبقدر ماينتهى التاريخ ليبحث لنفسه عن بداية ، فى هذه اللحظة ، يتقاطع بعضه مع بعضه ، ويتداخل فيه كلام الهازم وصوت المهزومين ، وصوت اليأس وصوت الحلم . ولكى يتدعم صوت الحلم تعود « الأنا المحدثة » إلى الماضى ، متأملة أحداثه وشخصياته ، بالأقنعة والمرايا ، مراقبة الاتصال والانفصال بينه وبين الحاضر ، بالإشارة والتضمين ، باحثة عن عناصر التحول الكامنة ، فى أسطورة البعث التى ينطوى عليها هذا الماضى ، لعلها تتكرر فى المستقبل . ولكن الأنا المحدثة ، فى ثنايا ذلك كله ، تسقط الحاضر على الماضى ، على نحو يتكرر فيه انقسام وعيها ، لنواجه انقسام الوعى الذى يلوذ بالتاريخ ويفر منه ، وانقسام الوعى الذى يدمّر التاريخ ويحييه فى الوقت نفسه ، فيظل التاريخ ، مع هذا الانقسام ، تاريخا مفتتا .

قد يولد هذا التاريخ من جديد ، من منظور الحلم - الورد ، كما تولد العنقاء فتية من رمادها ، لو استخدمنا دوال أدونيس ، أو كما يعود المسيح بعد صلبه ، لو استخدمنا دوال السياب ، أو كما تعود الثورة المستحيلة من هجرتها فى الفصول ، محتومة تظهر فى السماء ، لو استخدامنا دوال البياتى ، فيعود الوجود لدورته الدائرة :

النجوم لميقاتها
والطيور لأصواتها
والرمال لذراتها[٤١] .

وعندئذ ، تستدير « مزولة الوقت » إلى الشروق ، لو استخدمنا دوال أمل دنقل ، لتحمل « شارة الزمن القادم المستجاب » ، فى الحلم - الورد ، مع الهلال الذى يستدير :

كعنقاء قد أحرقت ريشها
لتظل الحقيقة أبهى
وترجع حلتها - فى سنا الشمس - أزهى
وتفرد أجنحة الغد
فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب .

[أقوال جديدة . . . ، ٣١]

فيصبح الحاضر المستحيل ، الرماد ، عرضا من الأعراض المتحولة ؛ مفرقا من مفارق الفصول ؛ جانبا من حركة دائرة كونية ، لانهائية ، مطلقة ، يدور معها التاريخ بين الرماد والورد ، والجدب والخصب ، والموت والبعث ، والليل والنهار .

وقد ينقطع هذا التاريخ كما ينقطع الخط المتصل ، من منظور اليأس - الرماد ، فتختفى الدائرة ، ليحل محلها الامتداد الأفقى لحركة القطارات التى ترحل بين قضيتين : ما كان - ما سيكون ، لو استخدمنا دوال أمل دنقل . ولكن تتحول الحركة إلى مايشبه التيه ، المتعاكس ، فيتآكل كل شىء :

تتآكل العيون
تتآكل الليالى
تتآكل القطارات من الرواح والغدو .

[تعليق على ما حدث ، ٩١]

ويفر كل شىء ، كالماء الذى لا تمسكه اليد ، أو الحلم الذى لا يتبقى على شرفات العيون . وينسرب الشك فى وصول القطارات ، أو وصول المسافرين ، ليصبح المؤكد الوحيد ، فى

الحركة الأفقية المتعاكسة ، فى هذا التيه المسدود ، شيئا من قبيل :

والسماء رماد ، به صنع الموت قهوته
ثم ذرّاه كى تتنشقه الكائنات
فينسل بين الشراين والأفئدة
[العهد الآتى ، ٤٥]

وعندئذ ، تستدير « مزولة الوقت » إلى الغروب ، كأنها تستدير « فى الطريق الذى يتراجع » ، لكنها تظل معلقة ، كاليأس ، فى « زمن يتقاطع » ليس « عمر من الريح » أو « عمر من الاضطراب » ، لو مضينا مع دوال أمل دنقل ، كأننا إزاء « الزمن المتوقف فى ردهات الجنون » ، أو الوقت الذى :

بين أن يترك الورقة الغصن
حتى تلامس أطرافها حافة الأرض .(٤٢)

ولا يختلف المنظور الأول للتاريخ ، حيث الزمن الدائرى للحلم (الورد) دلاليا ، عن المنظور الثانى ، حيث الأفق المسدود للقطارات الهائمة بين الرواح والغدو (الرماد) ، ذلك لأن تجاور المنظورين المتقابلين ، معا ، ينطوى على دال يشير مدلوله إلى وعى إشكالى ؛ وعى تتجلى خصوصيته فى الكيفية التى يحوّل بها اللحظة التاريخية التى يعانيها إلى « رؤ يا عالم » ، يتمزق بين نقائضها ، فى حال ينطوى فيه فعل الرؤ يا على شىء أقرب إلى « اللحظة المدمرة » ، لو استعرنا بعض دوال أحمد حجازى ؛ أعنى لحظة التوحد المعرفية المخيفة التى يصبح فيها الوعى معلقا فى الهواء ، بعيدا عن ملجئه الأول ، فى الزمان الذى كان ، دون أن يدرك بعد ملجأه الثانى ، فى الزمان الذى سيكون ، وليس هناك ما يمسك بالوعى ، أو يسنده . كأن هذا الوعى « لاعب سيرك » قبيل سقطته القاتلة بين الحبال . « فيجمد الرعب على الوجوه » ، أو تنغرس « الصرخة فى الليل » . [أحمد حجازى ، ٥٢٧ - ٥٢٨] وتسقط الرؤ يا « الهولية » على الوعى ، فى هذه اللحظة المدمرة ، لتغدو سدا يحول بين الوعى وخلاصه ، كأنها حائط السم الذى يسقط بين الأرض والغيم :

وبين الدم والورده
وبين الشعْر والسيف
وبين الله والأمه
وبين شهوة الموت
وشهوة الحضور .
[كائنات مملكة الليل ، ١١]

إن أشرعة من عصور خلت تتقاطع مع أشرعة من عصور تأتى ، فى هذه اللحظة المدمرة ، ترسم مفرقا وتواصل الرحيل ، لتعود فترسم مفرقا آخر وتكرر الرحيل فيحار الوعى بين المفارق ، بقدر ما يتمزق بينها . « والزمن الحاضر المستحيل يلتف على الوعى كالأفول ؛ كالخطيئة - لو واصلنا استخدام دوال أحمد حجازى ، ليظل زمنا منقسما ، « يتردد بين مداريه ، كالقمر العربى » [كائنات . . ، ٥٢] والإبداع المعلّق فى حباله هذا الزمن ، كالوعى المعلّق فى هواء هذه اللحظة المدمرة ، يدور كلاهما فى إيقاع ركض جنونى ، « فى التقاويم التى لم يكتشف إيقاعها الصعب » ، منتظرا نهاية قيامته ، لعل دمه يعود إلى الشروق ، فراشه ترف فوق مقبرة ، أو وردة تزهر فى الحجر .

ولا مفر من مواجهة هذه « اللحظة المدمرة » وتمزق الوعى فيها ، بين الملجأ الذى كان ولم يعد كائنا ، والملجأ الذى قد يكون ولكن ما من أحد يعرف أين والتنكر الذى قد يراوغ به الوعى هذه اللحظة ، كالهرب الذى يعوق به الإبداع نفسه ، أحيانا ، لا يؤدى كلاهما إلا إلى تخبط أصعب ، فى حبالة الدمار ، خصوصا عندما تثبت « اللحظة المدمرة » لتصبح زمنا واقفا ، زمنا حاضرا مستحيلا ، « يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى » ، فيسقط كلاهما على الوعى ، كأنها النذير الأخير :

ستظل تتأرجح بين الزمانين
لن تستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تتعود هذا القناع البديل
[كائنات . . ، ١١٩]

فلا يبقى للوعى ، مع هذا التأرجح ، سوى أن يبدأ من جديد ، بعد كل انقسام وانشطار وتمزق ، رافضا ومنفصلا ، شاكا وساخرا ، بائسا وحالما .

٤ - ٢ولا سبيل أمام الوعى المحدث ، عندئذ ، إلا إعادة طرح الأسئلة الجذرية كلها ، مرات ومرات ، ليتعرف الإيقاع المستحيل للتقاويم التى يعيشها والأقاليم التى يتجول بينها ؛ أقصد الطرح الذى لا يغدو فيه السؤال مجرد استفهام ، بل طراز وجود وتعرُّف هوية . إن هذا الوعى لا يتعرف نفسه ، ولا يدرك التحول الواقع فى زمنه الحاضر المستحيل ، ولا يحاول أن يحمى نفسه من الجنون أو الانتحار ، ولا يسهم فى تأسيس زمنه الآتى ، إلا بالأسئلة التى تجرحه لتبرئه ، والأسئلة التى تدمره لتوجده ، والأسئلة التى تدق باب المحال الصامت لتنطقه ؛ الأسئلة التى تقول :

- هل للأرض كتاب
لا تكتبه اللغة المجنونه ؟
[كتاب القصائد ، ٨٤]

إن مثل هذه الأسئلة - وغيرها كثير - علامة تمزق الوعى المحدث وانقسامه ؛ علامة رفضه وانفصاله ، فى لحظة تاريخية ، يريد فيها هذا الوعى وصلا آخر ، يغدو فيه قادرا على أن يدخل من جديد فى سفر النشأة والتكوين .

وعندما يدخل الوعى المحدث ، فى هذا السفر ، تتولد

« عاصفة شعرية » ، تقتحم الحاضر المستحيل « الموغل بالإرهاب والعنف » ، فتقتحم الأعراف الموروثة فى وعى القراء ، لتحطم حدود اللياقة ، والألفة ، والعرف ، والمشاكلة ، والتناسب ، والوضوح ، والرقة ، والعاطفية ، فتحطم حدود الاتزان ، والقبول ، والإذعان ، والتسليم ، والحذر ، والوخم ، والتكلس ، والصدأ ، تلك الحدود التى يحطمها شاعر من نوع متميز ، هو الشاعر النبى المجنون ، الذى يأتى :

فى زمن الولادة العسيرة
والموت والثورة والحصار
[البياتى ، ١٥٥/٣]

وهو الشاعر « المراقب » الماكر ، و « الشاهد » المخادع المخدوع ، الذى يغدو قابضا ومتهما ، أو باحثا فى الفصول والطرقات ، ليعبد حلم « العقل » إلى عالم « النقل » بعد أن :

أصبح العقل مغتربا يتسول ، يقذفه صبية
بالحجارة ، يوقفه الجند عند الحدود ،
وتسحب منه الحكومات جنسية الوطنى ، وتدرجه
فى قوائم من يكرهون الوطن .
[العهد الآتى ، ١٧]

وبقدر ما يظل هذا الشاعر مصلوبا فى اندفاع الأسئلة ، نافيا دماره الذاتى بالسؤال الذى يقرع أبواب المستحيل ، يظل هذا الشاعر محدثا بطريقته الخاصة . وبقدر اللحظة نفسها شرطا من الشروط النموذجية للحداثة الشعرية . ذلك لأن الحداثة الشعرية - كالحداثة الأدبية التى لا تنفصل عنها - قرينة زمن متوتر متحول ، ينطق الوعى المحدث فيه خصوصية اللحظة التاريخية التى يعيشها ، بوصفها لحظة لانظير لها ، كأنها انقلاب كونى أو انكسار شامل ، يتغير معهما وبهما اتجاه التاريخ .

وبقدر ما يظل الوعى المحدث محافظا على نقاء رفضه الحلول الجاهزة ، مؤمنا أن النسبية صفة محايثة فى صنعه ، وأن البحث والسؤال هما المحرك الأساسى لهذا الصنع ، يظل هذا الوعى محافظا على حداثته ، مؤمنا بسرها الذى لاينطوى على انتصار نهائى ، بل على صراع دائم للانتصار على الانتصار نفسه . وهذا هو معنى ما يقال من أن الحداثة « لاتستبدل بالأسلوب الرسمى السائد الذى تتمرد عليه أسلوبا رسميا أخر ، لأنها تتنكر لنفسها لو فعلت ، فتتوقف عن أن تكون حديثة . ولذلك تطرح الحداثة نفسها بوصفها معضلة تتأبى على الحل تنظيرا ، ولكنها تنطوى ، على إبداع وجدلية خصبة . وتتمثل هذه المعضلة فى أن الحداثة تصارع إلى الأبد ، ولكنها لاتنتصر قط ، بل إن عليها أن تصارع حتى نفسها ، بعد فترة ، لكى تنتصر »[٤٣] وذلك هو التحدى الأصعب الذى تواجهه الحداثة ، فى الشعر العربى المعاصر ، ليتحقق حلمها ، وتتكشف خلجانها ، وتسهم فى تأسيس مدن المستقبل ، فى « العهد الآتى » للزمن الآتى ، بالنجمين الوضاءين على كفيه - الحرية والعدل :

حلم قد لا نشهده ، خلجان قد لانرسو فيها
رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة بيطن الخلجان
رغم أحبتنا ، وضعوا الشمعة فى الشُبّاك ، وناموا فى اطمئنان
فى أعينهم ذكرانا كملائكة رحلوا كى يأتوا بالغد
كى يأتوا بالمستقبل .
[صلاح عبد الصبور ، ٧١٨/٢ - ٧١٩]

- مالذى أبقت عليه النار
من بيتى ، وأتعابى ، وتاريخ عمرى
ما الذى ينبض محرورا طريا
فى رماد المطرح الخاوى بصدرى ؟
[خليل حاوى ، ١٢٤]

- ما هذا التاريخ ، أجرح أم سكين ؟
أهو التباس إيقاع أم اشتقاق ؟
[أدونيس ، كتاب القصائد ، ٢٧]

- ما سر هذه التعاسة العظيمة ؟
ما سر هذا الفزع العظيم ؟
[صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، ٥١]

- هل أرفع صوتى
أم أرفع سيفى
ماذا أختار ؟
[صلاح عبد الصبور ، ٥٤٧/٢]

- أسأل إن كانت هنا الرصاصة الأولى
أم أنها هناك ؟
[أمل دنقل ، البكاء ، ٩]

- . . كيف أجنّ
لأحسن بنبض الكون المختلّ ؟
[صلاح عبد الصبور ، ٣٠٠/١]

- هل ندور حول المهد أم حول اللحد ؟
وهل نتجه إلى اليمين أم إلى اليسار ؟
وهل نسير إلى الوراء ، أم إلى الأمام ؟
وكيف نضبط لنفوسنا إيقاعاتها ؟
[كتاب القصائد ، ١٤٣]

- ما الذى يقدر أن يفعله الشعر لتاريخ ينام ؟
[كتاب القصائد ، ٤٨]

- كيف يمضى إلى كوكب ليس يعرفه ؟
هذا التراب الجميل ، التراب المموه بالناس ، من أين

يأتيه ، من أين يقتاده للمتاعب ؟
[قصائد أقل صمتا . ٣٠]

– لغة الأسطورة
تسكن فى فأس الحطاب الموغل فى غابات اللغة العذراء
فلماذا رحل الملك الأسطورى الحطاب
[البياتى ، ٣/٤٤٣]

– من أين أجىء ، وكيف أجدد للكلمات الجنس ، واللغة

الأحشاء

لأقول الأشياء ؟

[كتاب القصائد ، ١٤]

الهوامش

(١) راجع :
Malcolm Bradbury & James McFarlane, Modernism, Penguin, London, 1983, p. 19.

(٢) راجع لصاحب هذه الدراسة ، تعارضات الحداثة ، فصول ، العدد الأول ، المجلد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ٧٤-٨٦ .

(٣) راجع عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ؛ قضاياه وظواهره الفنية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٩-١٦ .

(٤) راجع إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٧٨ ، ص ٧ .

(٥) راجع :
Irving Howe, The Idea of the Modern in Literature & Arts, Horizon Press, New York 1967, pp. 11-40.

(٦) يحسم الأمر ، من منظور هذا المستوى الثانى ، أن نميز – فى دراسة لاحقة – بين أنسقة متباينة ، تلتقى وتتصارع داخل نظام الحداثة الأشمل ، كما يحدث فى دراسة الحداثة الأوربية نفسها ، حيث يقع التمييز بين الـModernistوالـ Modern ، على أساس من النمط القار genotypeالذى يميز نسقا عن نسق آخر ، أو بنية عن بنية أخرى . ويقدم « ثيو هيرمانز » مشروعا منهجيا مفيدا ، فى هذا الاتجاه ، للتمييز الدياكرونى والسينكرونى بين الأنسقة المتغايرة آنيا والمتعارضة تعاقبياً ، بحثا عن الخصائص النسقية التى تحدد النمط القار (Modernist) فى شعر مالرميه وأبو لنير وإزرا باوند وماكس ياكوب وبيير ريفردى وجورج تراكل ، فتميز بينه وبين شعر الرمزية السابق الذى ينتمى إلى نمط « الحديث » (Modern) راجع :
Theo Hermans, The Structure of Modernist Poetry, Croom Helm, London 1982.

(٧) راجع « تعارضات الحداثة » ، سبقت الإشارة إليه .

(٨) Stephen Spender, The Struggle of the Modern, Hamish Hamilton, London 1963.

والقسم الخاص بالمعاصرين والحديثين موجود ضمن كتاب
Irving Howe, op. cit 43-49.

(٩) للترجمة الكاملة لهذه القصيدة اللافتة ، راجع عبد الغفار مكاوى ، ثورة الشعر الحديث ، من بودلير إلى العصر الحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ٢/٣٣٣ - ٣٣٩ . والكتاب – بجلديه ، الدراسة والمختارات – أفضل مدخل عربى متاح لتعرف شعر الحداثة الأوربية .

(١٠) لكى نتمثل تأثير طريقة إليوت فى « التضمين » ، التى انسربت من هذه القصيدة ، كما انسربت من شقيقاتها ، إلى حداثة الشعر العربى المعاصر ، يكفى أن نتأمل هذا المقطع لصلاح عبد الصبور ، من قصيدة « لحن » :

جارتى لست أميرا
لا ، ولست المضحك المراح فى قصر الأمير
* * *
أنا لا أملك ما يملأ كفىّ طعاما
وبخديك من النعمة تفاح وسكر .

حيث يتلاعب صلاح عبد الصبور بتضمين إليوت الأصلى ، مضيفا إليه دلالة جديدة تنصرف إلى « أمير الشعراء » (شوقى) ، وموازنا بينه وبين تضمين آخر من شكسبير يصل بين « هاملت » (الأمير) وبين « جولييت » الأميرة الأخرى فى مسرحية شكسبير المعروفة ، تلك التى تقول على لسان جارة العاشق ، فى قصيدة صلاح عبد الصبور :

آه لا تقسم على حبى بوجه القمر
ذلك الخداع فى كل مساء
يكتسى وجها جديدا

راجع ديوان صلاح عبد الصبور ، (فى ثلاثة مجلدات) دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ - ١٩٧٧ /١ /٦٥ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة إلى رقم الصفحة فى المتن .

(١١) أمل دنقل ، البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٠ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(١٢) ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٥٨٩ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(١٣) سعدى يوسف ، الأعمال الشعرية الكاملة (١٩٥٢ - ١٩٧٧) مكتبة النهضة العربية ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٢٥ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(١٤) قارن بما انتهت إليه سيزا قاسم فى تحديد « المفارقة » فى دراستها ، « المفارقة فى القص العربى المعاصر » فصول ، المجلد الثانى ، ص ١٤٣ - ١٤٤ .

(١٥) استبدل مصطلح « الأنا المحدثة » بـ « الأنا الحديثة » لأرهص بالخصوصية التى سأوضحها فى الفقرة التالية ، ولأؤكد - ضمنا - استمرارية « الحداثة » التى تصل حاضرها بماضيها وتغاير بينهما فى آن .

(١٦) راجع :
Graham Hough, "The Modernist Lyric" , in Malcolm Bradbury, op. cit, pp. 312-313.

(١٧) راجع :
Monroe K.Spears, Dionysus and The City; Modernism in Twentieth- Century Poetry, Oxford University Press, New York 1970, pp. 2- 34.

(١٨) راجع :
Paul Ginestier, The Poet and The Machine, trans. by Martin B. Friedman, University Press, New Haven 1961, pp. 171- 172.

(١٩) أدونيس ، الآثار الكاملة (فى مجلدين) ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ٢/٥٨ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٠) ديوان عبد الوهاب البياتى (فى ثلاثة مجلدات) ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ - ١٩٧٩ ، ٢/٢٩٩ - ٣٠ ، وسأكتفى بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢١) أمل دنقل ، العهد الآتى . دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ١٨ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٢) أدونيس ، كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ١٥ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٣) ديوان خليل حاوى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢١٢ - ٢١٣ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٤) سعدى يوسف ، قصائد أقل صمتا ، دار الفارابى ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٨ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٥) أمل دنقل ، تعليق على ما حدث ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٩٢ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٦) اللغة ، دائما ، هى أول ما يلفت الانتباه إلى الحداثة الشعرية ، وهى المدخل الذى يلح على الذهن لاكتشاف خاصيتها النوعية ، حتى فى الدراسات التقليدية لنظرية « التعبير الوجدانى » النقدية ، كدراسات موريس بورا ، راجع على سبيل المثال :
C.M. Bowra, The Creative Experiment, Macmillan, London 1967, p.2.

(٢٧) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ٧١ .

(٢٨) Roman Jakobson, Closing Statement: Linguistics and Poetics, in T.A. Sebeok, Style in Language, Cambridge, Mass. MIT Press 1964, p. 356.

(٢٩) Victor Erlich, Russian Formalism, The Hague, Mouton 1965, p. 77.

(٣٠) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ١٥٣ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٣١) أقصد المعنى الصوفى الذى ينطقه هذان السطران :

أغيب كثيرا/أحضر قليلا
لكى أحضر ولا أغيب . (راجع : مفرد بصيغة الجمع ، ٢٣٦) .

(٣٢) أحمد عبد المعطى حجازى ، كائنات مملكة الليل ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ٣١ - ٣٢ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٣٣) ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٤٥٠ .

(٣٤) راجع لصاحب هذه الدراسة : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣٦١ .

(٣٥) راجع :
Dave Laing, The Marxist Theory of Art, The Harvester Press, Sussex 1978, pp. 58- 60.

(٣٦) صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٥٩ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٣٧) Irving Howe, op.cit, pp.83-96.

(٣٨) أحمد عبد المعطى حجازى : ديوان ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١١٣ وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٣٩) R. Jakobson & M Hall, Fundamentals of Language, The Hague, Mouton 1975, p. 81.

(٤٠) قارن ذلك بالتعريف التالى لجون ليونز حيث يقول :
تتضمن ما بعد اللغة Metalanguage عادة ، الكلمات التى نستخدمها لتحديد عناصر لغة الموضوع (كلمات ، أو أصوات ، أو حروف .. الخ)والإشارة إليها ، كما تتضمن عددا بعينه من المصطلحات التى نستخدمها لوصف العلاقات بين هذه العناصر ، أى العلاقات الخاصة بكيفية تآلفها فى تشكيلات تصنع جملا وعبارات وما أشبه ذلك » . راجع :
John Lyons, Semantics, Cambridge University Press, London, 1977 Vol.I, pp. 10- 11.

(٤١) أمل دنقل ، أقوال جديدة عن حرب البسوس ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٦ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٤٢) أمل دنقل ، أوراق الغرفة ٨ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ص ٤٧ ، وراجع ص ص : ٤٩ : ٦٥ : ٦٧ .

(٤٣) Irving Howe, op. cit, p. 13.

قراءة في
ملامح الحداثة
عند
شاعرين من السبعينيات

إدوار الخراط

أبدأ بأن أضع بضع ملاحظات ، شبه منهجية ، ودون تنمية نظرية ، عما أفهمه من الحداثة . أبدأ بأن أضع إيمانى بالحداثة موضع العقيدة ، لكنها عقيدة ملتبسة ، ومفتوحة ، باستمرار ، للأسئلة .

فلنسلم بداءة بأن الحداثة ليست قريناً للجدّة ، أو المعاصرة ، فهى إذن ليست تاريخية وحسب . فإذا كان الجديد أو المعاصر يشير إلى الزمن ، وكان - من ثم - توصيفا تاريخيا ، فإن الحداثة تشير إلى حساسية ما ، وإلى أسلوب ما ، معاً ؛ فهى إذن تعبير عن القيمى . ومعنى ذلك أن الحداثة لا يمكن أن تنتهى ، ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن ؛ بل - على الأصح - هى لا تدور حول محور الزمنية فحسب ، بل حول محاور أخرى . الحداثة قيمة لا تاريخية ، ولكنها غير مُستلَبة التاريخ ، بل مرتبطة به ، ومقتحمة لحدوده فى الوقت نفسه .

لعل التعريف الأول للحداثة أنها نفىٌ ، وأنها نقيض نظام من التقاليد التى رسخت . ولكن هذا التعريف لن يكون كافيا إذا ما تحولت الحداثة نفسها إلى نظام آخر من التقاليد ؛ فالذى يتحول إلى تاريخ هو الذى كان جديدا ، أو الذى كان معاصرا ، وليس «الحديث» بالمعنى الذى أقصد .

الحداثة تنطوى إذن على قلق لا يريم ، دائمٍ لا يعفو عليه الزمن ؛ تنطوى على نوع من الهدم المستمر فى الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة ؛ تنطوى على سؤال مفتوح لا تأتى السنوات بإجابة عنه .

وهذه هى القيمة الإيجابية التى تنطوى على النفى وتجاوزه فى نَفس واحد .

الحداثة إذن ، بهذا الفهم ، تنحاز دائما إلى أحد طرفى ثنائية مستمرة عَبْر الزمن ، بين ما هو جاهز ، مُعَد ، مُكرَّس ، شائع ، مقبول اجتماعيًا على المستوى العريض ، وما هو متمرد ، داحض ، مقلق ، هامشىّ ، يسعى إلى نظام قيمىّ مستعص بطبيعته على التحقق ، ومُتَعَدٍّ دائما .

لم يكن أبو نواس ، مثلا ، محدثا ، أو حديثا لمجرد أنه هدم نظام الشعر العمودىّ، المرتبط بتسلسل التركيب التقليدى ، من نجوى الأطلال ، إلى النسيب ، إلى الأغراض الأخرى ؛ بل هو حديث لأنه كان متمردا على مستوى أعمق ؛ لأنه اعتنق نوعا من التَمَل بالحسّية ؛ نوعا من صوفية السُكر ، أو الخمر التى تتخطى الكأس المتعينة إلى كأس أخرى كأنها إلهية لا يمكن أن تفرغ أبدا . وليس النفّرى محدثا لأنه اعتمد قصيدة النثر ، بل لأن قصيدته غير قابلة لأن تستنفد عبر الزمن كله .

ولكن هذا لا يعنى انفصام الحداثة عن سياقها الاجتماعى والثقافى بالضرورة ، لأن الحداثة هى نقيض المطلق ، والمطلق جامد وثابت ونهائى ومتعالٍ . وما أعنيه هو أن الحداثة تستوعب الزمنى وتجاوزه ولا تنافيه ، كما أنها تتمثل التراث - وعلى الأخص ما هو دائم الإضاءة فى التراث - ولا تلغيه بالضرورة ؛ لأن

الحداثة تساؤل مستمر الوهج عن الواقع ، ودحض لهذا الواقع . فالعلاقة بين الحداثة والواقع علاقة عضوية وليست علاقة طردية ، أو انتكاسية . إنها علاقة نقيضيّة ، تتضمن الواقع ، ولا تكتفي بأن توازيه ، بل تومىء باستمرار إلى «واقع - حلم» ماثلٍ ودائم التجدد ، دائم المراوغة .

الحداثة ، بهذا الفهم ، تواجه الجمهور العريض ، عَبْر التاريخ لا خارجه ، وتتحدى نظم القيم الراسخة والسائدة في كل العصور ، لا لإقامة نظام قيمي جديد ، بل بحثاً عن نظام قيمي - شكلي ومضموني معا - مقذوف به - دائما - في المستقبل ؛ نظام يُخايل الفنان التحديثي وشريكه في عملية الخلق الفني معاً باستمرار ، ويراوغهما باستمرار ، ويفلت من التقنين باستمرار ؛ لأنه دائما موضع شك ، ودائما موضع سؤال ، ودائما متناقض في داخله ، ومتناقض مع إطاره الاجتماعي ، ودائما قابل للمراجعة ، بلا انتهاء إلى حل قطعي .

وبهذا المعنى لا أجد موضعا لإثارة التضاد التقليدي بين الحداثة والتراث ، أو على الأرجح بين الحداثة والتاريخ ، أو بين الحداثة والذاكرة ؛ فلا يمكن بهذا الفهم أن يوجد هذا التضاد .

إن مواقع الحساسية الحداثية تنفلت من التراث - وهي في قلبه - لكي تتعداه ؛ كما أن الحداثة اليوم وغدا وباستمرار تحل ، في قلبها ، تراثها القديم الحديث أبدا ، الذي يتعدى التاريخ .

وفي هذا السياق من الأفكار تصبح مسألة أن الحداثة تقليد أو اتباع للطرائق التحديثية الغربيّة ، مسألة لا مكان لها ، وتصبح إثارتها من قبيل المغالطة أو اللغو الصراح .

ومن هنا يمكن تناول خصوصية تجربة الحداثة المصرية ، والحداثة العربية بشكل أعم .

وإذا كان الحداثيون (أدونيس ، يوسف الخال ، عفيفي مطر - على سبيل المثال) قد عكفوا على بيان عقيدتهم ، نظرياً ، فلذلك أهميته بطبيعة الحال ؛ ولكن الأهم ، بل أكاد أقول الشيء المهم أولاً وأساسا ، هو إبداع الحداثيين لا نَظَرهم ، وخَلْقهَم لا بياناتهم .

وفي هذا السياق ، يجري المسعى الفني (والنقدي) لهذا الكاتب الذي لا يرى نفسه ناقداً بالضرورة ، بدءاً من «حيطان عالية» حتى «اختناقات العشق والصباح» .

وفي هذا السياق رأى هذا الكاتب تجارب كتاب القصة القصيرة في السبعينيات في مصر ، مع تسليمه بأن الحقب - العقود - الأجيال ليست أشياء مدوّرة مغلقة على ذاتها ، أي أنها ليست متشيّئة ، ولا هي موضوعات للاستهلاك والتناول بالأيدي . هذه «الأجيال» تخترقها التباينات بل التناقضات طولا وعرضاً ، ولكن ما أوقن به هو ظهور حساسية جديدة - مازلت أُرجع أصولها إلى الأربعينيات في القصة والشعر كليهما - تفجرت في الستينيات أساسا عند القصاصين ، وتأخرت في الشعر حتى السبعينيات ، بعد غسق «أبو للو» ، وانحسار موجة ما سمي بالشعر الحر ، أو شعر التفعيلة ، واستنفادها .

تركزت حركة الحداثة في الشعر المصري بعد رائدها البارز محمد عفيفي مطر ، حول جماعتي « إضاءة ٧٧ » و « أصوات » وأصدقائهما .

وفي ظل مناخ السبعينيات الوخم الرازح ، بما فيه من قصد إلى التعتيم والتسطيح وابتعاث الرميم ، وبما فيه من توغل «القيم» الاستهلاكية ، وغوائل الغيبيات ، وانهيار قصور الرمال من الطموحات السياسية والاجتماعية الخاوية ، وسقوط الأمجاد الرعناء ، وتسليم الأعنة للعدوان الإمبريالي ، واللواذ في الوقت نفسه بأطلال أوهامٍ سلفيةٍ مدمِّرة ؛ في هذا المناخ لم تجد حركة الحداثة أمامها إلا أنْ تخوض غبار ما سمي بثورة «الماستر» . وبينما يحفزها همٌّ لاعجٌ بالالتصاق بالواقع والآنّ ، وجدت نفسها هامشية ، ومعزولة ، ومُجهَّلة ، ولكن إيمان أصحابها مازال راسخا ينطوي على ثقة كاملة فهذا هو أنموذج الحداثيين .

وفي وقت مبكر نسبياً ظهر علي قنديل وعبد الصبور منير ، وفي أوقات متراوحة انتمى إلى «إضاءة ٧٧» حلمي سالم ، ورفعت سلام الذي انشق بمجلة «كتابات» وواصل إصدارها ، وجمال القصاص ، وماجد يوسف ، وحسن طِلِب ، ومحمود نسيم ، ومحمد خلاف ، وأمجد ريان ؛ وإلى حركة «أصوات» : أحمد طه ، وعبد المقصود عبد الكريم ، وعبد المنعم رمضان ، ومحمد عيد ، ومحمد سليمان ؛ وكان من أصدقاء الحركتين وليد منير ، ومحمد بدوي ، وشعبان يوسف ، وأسامه مهران ، وأحمد الحوتي ، وحسين حمودة ومن رصفائهما شعراء العامية محمد كشيك ، وعمر الصاوي ، ورجب الصاوي ، وعبد الدايم الشاذلي ، ومحمد زكي ، وبهاء جاهين ، وأشرف عامر ، وغيرهم من الشعراء الذين قد تكون أسماؤهم غابت عني ، من هذا الجيل ؛ فما أصعب تقصي آثارهم !

في هذه القراءة أتناول شيئا من ملامح الحداثة عند حلمي سالم ، وماجد يوسف ؛ وليس في هذا الاختيار حُكم قيمي على أي نحو من الأنحاء ، وإنما هي مقدمة ، فقط ، لقراءة مطوّلة عن هذه الحركة الواعدة ببدء عصر شعر الحداثة في مصر .

حلمي سالم شاعر الثنائية غير المحلولة

لا أظن أن أية قراءة لشعر حلمي سالم يمكن أن تهمل إشارة

- مهما كانت عابرة - إلى «إضاءة ٧٧» ؛ فهو لا ينتمى إليها فحسب ، بل هو أحد مؤسسيها ، ومنظّريها أيضاً .

فى العدد الأول ، الذى أصدرته هذه «المجلة - الجماعة - الحركة» فى يوليو ١٩٧٧ ، نجد برنامجا واضح المعالم ، بل أحيانا قاطع الحدود ، إلى درجة لعلها أكثر حدة مما يتطلب الأمر :

«تنطلق إضاءة ٧٧ من مفهوم للفن يتجاهل - بداية - تلك الخرافة الساقطة : الشكل والمضمون . إن الفن فى هذا المفهوم ، إدراك جمالى للواقع ، لا يعكسه عكساً آليا ، بل يخلق بطرائق التعبير المجازى موازاةً رمزية لهذا الواقع ؛ فهو إذن ، موقف وتشكيله ؛ موقف من العالم وتشكيل لهذا الموقف ، يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية . إن أى جهد لغوى لا يصبح - فى هذا المفهوم - ترفاً أو تعالياً منفصلا ؛ فاللغة - تلك التى تجسد الحاجة والتطور الاجتماعيين - هى عماد الكتابة ، أى عماد تشكيل موقف الفنان من الواقع الطبيعى والاجتماعى» .

ثم نجد فى العدد الثانى ، ديسمبر ١٩٧٧ هذا النص ، عكوفا من «إضاءة ٧٧» على مسألة اللغة :

«إن اللغة - بما هى كائن اجتماعى - هى أداتنا الفنية الخاصة . وعلينا أن نعمد إلى تفجير الإمكانيات اللا نهائية لها ، من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات ، وامتلاك ناصيتها . وهى طواعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية على أنها كائنات قابلة فنياً ، لأن تنتظم فى سياق من العلاقات الجمالية ، تتفاعل وتتناغم فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية : الكلمة بوصفها جرساً موسيقياً ، والكلمة بوصفها دلالةً اجتماعية ، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية» .

وفيما بعد :

« . . إن هذا المفهوم - مفهوم الشعر عند إضاءة ٧٧ - لن يستقيم إلا باعتبار اللغة ، كأداة ، ذات طبيعة نوعية خاصة ، وباعتبار أن العمل الفنى - كواقع ، وليس تصويرا لواقع - له قوانين نوعية مستقلة» .

على أن هذه النصوص النظرية التى تمثل عقيدة حلمى سالم الشعرية ، هو وإضاءة ٧٧ ، لا أظنها ستكون فى غُنية عن أن تُستكمَل بنص لم يشترك فى كتابته حلمى سالم ، فيما أظن ، وقد جاء النص فى العدد الثامن ، أكتوبر ١٩٨٢ ، حين كان شاعرنا فى بيروت ، ولكنه نص له أهميته :

« بالشعر - ممتزجا بالأساطير - كان وعى الإنسان الأول بالوجود ؛ وما زال للشعر نفس دوره وفعالياته الأساسية فى تقدم الوعى الإنسانى . . إن ارتباط الوعى بزمنه التاريخى ، وتشكله فى عالم اللحظة الحاضرة والمكان الحالى ، يجعلنا نركز على زمنية فعلنا الشعرى وآنيّته فى الوقت نفسه ؛ فنحن داخل الزمن ، ولسنا خارجه » . . إلى آخره .

لا تريد هذه القراءة لشعر حلمى سالم فى « الأبيض المتوسط » أن تخوض عباب المناقشة النظرية لهذه العقيدة الشعرية ، ولا أن تفحص طويلا عن الاجتهاد النقدى الدءوب ، وردود الفعل التى أثارها هذا الاجتهاد ، والتى ظهرت على صفحات « إضاءة ٧٧ » نفسها . وإنما تريد فقط - الآن - أن تضع هذا الفَرْشَ النظرى لحساسية شعرية سنرى كيف يكون هو نفسه ، هذا المهم بما هو الشعر ، ما هو الفن ، وما علاقته « بالواقع » ، خبرة شعرية ، تجربة شعرية ، ومعاناة شعرية ، وهو نفسه سيكون المضمون الشعرى - مهما غضب حلمى سالم علىّ إذا استخدمت هذا المصطلح - أو المحتوى ، أو الموقف ، حسب الاصطلاح الذى يرضيه . فلا شك أن المصطلح ، أياً كان ، لا يعنى ، بالضرورة ، وفى كل الأحوال ، طرحاً مغلوطا للقضية . ولا شك أننا فى غُنْية - تماما - عن أن نعود لنؤكد من جديد أن استخدام المصطلح ليس إلا مجرد أداة ، أو حيلة نقدية - حيلة بالمعنى الجيد - لا شأن لها بحكاية الوحدة الجدلية فى القصيدة ، أو علاقة الموقف بالتشكيل ، إذا شئت ، أو بتضافر العلاقات الجمالية البنائية والعلاقات الاجتماعية والواقعية . . إلى آخر هذه المسألة المشهورة جدا . أظن أننا عندما نقرأ الفن يمكن ألا نتهيب اقتطاع الجزئى من الظاهرة ، ما دمنا نصدر عن كلية الظاهرة نفسها .

« الأبيض المتوسط » هو الديوان الرابع لحلمى سالم ؛ فبعد اشتراكه مع رفعت سلام فى « الغربة والانتظار » ١٩٧٢ ، أصدر « حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض » ١٩٧٤ ، و « دهاليزى » ١٩٧٧ ، و « سكندريا يكون الألم » ١٩٨١ . وأول قصائد هذا الكتاب كتبت فى أبريل ١٩٧٥ ، وآخرها فى أغسطس ١٩٨٠ ، فيما عدا القصيدة الأخيرة التى كتبت فى بيروت ١٩٨٢ . فالمرجع الاجتماعى والسياسى لها - إذن - ماثل للأذهان ، بل ماثل فى

هذا الشعر مثولا قويا ، من البداية إلى النهاية ؛ فقد كانت هذه الحقبة ، كما قلت فى موقع آخر ، هى « حقبة هزيمة الآمال الكبيرة ، وعقابيل تمزّق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الآمال ، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة ، واقتحام القيم الاستهلاكية ، وأزمة الهوية المصرية ، وازدواجية سلم القيم القائمة على كل المستويات » ، إلى آخر الصورة . وفى إطار هذا المرجع تأتى الإيماءات أحيانا ، والهتافات أحيانا ، مستخفية تحت دوال شاملة ومُعَمّاة طورا ، أو سافرة مباشرة طورا آخر ، ولكنها ملحة وضاغطة فى كل الأحيان .

***

منذ أول قصيدة فى « الأبيض المتوسط » (وإن كان ترتيبها التاريخى ليس هو الأول) بعنوان « بزوغ » ، على صغر القصيدة ، وبساطتها النسبية ، يمكننا نحن أيضا ، أن نلمح بزوغ قسمات أساسية فى الخبرة الشعرية عند حلمى سالم . والقصيدة قصيرة جدا ، فاسمحوا لى أن أوردها ، كاملة :

حنجرةٌ فى الميدان يصبحون
ترشُ النوافير باللبان والمسك والليمونِ
جسمين عاريين
جسم الفتاةِ طيِّعٌ كليم
جسم الفتى طيِّع كليم
يتلاصقان
يتداخلان
يتسامقان
بحجم الميدان يصبحان .
الكائن الذى لا يختفى ولا يبين
مهيمن على نوافذ الحضور والاغتباط
هو الكائن - السراط .
يرشقونَ فى تداخل الجسمين وردا
يتجمعون
يتراقصون
فى بهجة البدنِ المُصفَّى يركمون
ويُسَبِّحون
يتجردون
يتلاصقون
نار وأغنية وليمون .

* *

صار الميدان جسداً يدخل جسدا
إن لغةً تكونت
إن شعباً ابتدا .

لا أريد أن أثقل على هذه القصيدة القصيرة والجميلة بأكثر ما تحتمل . ولكنى أقرأ فيها - على الفور - ملمحين أساسيين فى حساسية حلمى سالم . هنا نجد التيار الشبقى الذى يلوِّن ، بل يكوِّن ، جل مفرداته ولبناته الشعرية يتجاور (ولكنه لا يتحاور) مع التيار أو الهم الاجتماعى الذى ما يفتأ يلح على الشاعر ويفرض نفسه عليه فى قصيدة تلو قصيدة ، بغير هوادة .

هذه الثنائية الأساسية ، إذن ، يمكن أن تراها على أكثر من مستوى : على مستوى أول ، بين التركيبة الجسدية الحسية من ناحية والتركيبة الجمعية من ناحية أخرى . وعلى مستوى ثان فى داخل التركيبة الجسدية نفسها : جسم الفتاة . . وجسم الفتى . . والرقصة التى تدور . دائما مثناة ، بينهما . وعلى مستوى ثالث فى بناء القصيدة نفسه ، بين الأبيات الطويلة نسبيا ولتكن أ ، والأبيات القصيرة جدا التى يتكون كل بيت منها من كلمة واحدة ، ولتكن ب ، وعلى ترتيب واضح نراه على النسق التالى :

أ ب أ ب أ ب أ

هكذا ، بصرامة تكاد تكون مطلقة ، وإن كانت فيها تنويعات يسيرة جدا . وسوف نجد هذا النوع من « المعمار » ، فى معظم قصائد الكتاب ، سائدا ، وواضحا ، بل يكاد يكون أحيانا مسرفاً فى خضوعه لهذه « المعمارية » حتى توشك أن تكون صماء ، مصمتة ، وإن كانت تصل - فى أحيان كثيرة - إلى نوع من التوازن ، والرشاقة أيضا .

سوف أقترح الآن ، ومنذ البداية ، أن الثنائية هنا - وفى الكتاب كله على وجه التقريب - تظل غير محلولة ؛ وأنه حتى عندما تصل الخبرة الشعرية إلى طرح صيغة جماعية ، فإنها تطرحها كإحدى كفتى ميزان ؛ كطرف فى مثنى ؛ بل إن الصيغة الجمعية نفسها تنشق دائما شقين . انظر إلى نهاية هذه القصيدة : صار الميدان جسدا يدخل جسدا ، إن لغة تكونت (من جانب) إن شعبا ابتدا (من جانب آخر) . لم يصبح الجسدان جسدا واحدا يتجاوز شقيه ، ولم تجد اللغة شعبها ، ولا الشعب لغته ، بل ظلا مشقوقين ، منفصلين ، فى توتر مشدود . ليس فى هذه القراءة إدانة ، وليس هنا ، من ثم ، حكم خلقى . أريد فقط أن أضع هذه القراءة أمامكم ، لكى نعود إليها مرة بعد مرة ، فلعل هذا الاقتراح مما يضىء لنا هذه الخبرة الشعرية .

وإذا كان مما يسهم فى هذه الإضاءة أن أشير الآن مجرد إشارة إلى دوال أساسية فى هذه الخبرة ، مثل « النخل » ، أو اللغة « (اللغة فى داخل اللغة - « إن لغة تكونت ») ، و « الكائن السراط » و « الليمون » ، فإنما أفعل ذلك لكى أعود إليه بتفصيل أكبر قليلا فى سياق من هذه القراءة .

ومن الواضح أن فك الشفرة الشعرية لا يعنى بالضرورة استهلاكها ، وانتهاك مغاليقها ، تماما . المفروض أن يحمل التشكيل الشعرى عن طريق شفرته ، من بين طرائق أخرى ، شحنة من الدلالات لا تفض أختامها مرة واحدة ونهائيا أبدا ، بل أزعم أنه إذا أمكن فك الشفرة الشعرية تماما لما كانت - من الأصل - شعرا ، بل شيئا آخر . ولكن سبر غور الدلالة ، إلى حد ما على الأقل ، قد يكون فيه إضاءة لموقع الشعر كله من ساحة الدلالات المتشابكة فى الوجود المتشابك .

وتأتى قصيدة « يفعل السماء » المكتوبة فى أغسطس ١٩٧٥ لتؤكد ثنائية الخبرة الشعرية مرة أخرى وعلى مستوى آخر . فنحن هنا بمحضر حوارية بين جسم الفتى وجسم الفتاة ، دون أن يُعطيا هذه التسمية الصريحة ، وإذا كانت دالة « الماء » ، وهى أساسية فى حساسية هذا الشاعر ، لم تبرز إلا هونا واستخفاء فى قصيدة « بزوغ » : (ترش النوافيرُ . . جسمين عاريين) ، فإنها هنا موجة مخامرة ، تصعد وتهبط ، من السحاب والبحر والمد ودفقة الدماء ، وتواجه فى العلاقة الثنائية نفسها ، نقيضا أو مضادا أو وجها مقابلا ، قوامه العشب والأرض والثمار والحقول والبقول . الثنائية هنا بين البحر وهطول المطر من جهة ، والصهد وشقوق الأرض من جهة أخرى . هذا القاموس الصغير كله ، المكوَّن من صفحتين متقابلتين . هو قاموس هذه القصيدة .

ومن الأمور الواضحة كل الوضوح ، ذات الدلالة عبر الكتاب كله ، أن المبدأ الذكورى هنا هو البحر والماء والسحاب ، وهو فى الوقت نفسه مبدأ الاقتحام والمبادرة والصعود والهجوم أيضا . أما الطرف الآخر من المثنى فهو المبدأ الأنثوى الذى قد يحتمل طبقة أخرى من الدلالة ، بالإضافة إلى الأرض والثمر ، والمخصب ، والخصيب ، والتلقى السلبى . هل سنجد ، مرة بعد مرة ، إيحاء بالوطن ، ومصر ، والجماهير (أيا كانت فجاجة المقابلة سعيا وراء استخفاء الإيحاء) ؟ وهل نجد ، باستمرار ، حساً بالمرارة والغضب والشجن ، إذ يضع الشاعر ظلالا من السلبية والانتظار بل الهمود - على الرغم من الخصوبة وشحنة البهجة الكامنة - فى هذه الطبقة من الدلالة ؟

مرة أخرى نجد الشاعر غير قادر على مقاومة التقرير - كما لم يستطع أن يقاومه فى نهاية « بزوغ » - فى نهاية هذه القصيدة : « والانعتاق راية لأهلى/والمد يكتب الآن تاريخا جديدا لشارق/ على هذه المدائن الساطعة/ويفعل السماء » - كأنه يرى التفاؤل ضرورة عقيدية ، سواء كان ذلك فى سياق عقيدته الشعرية ، أو عقيدته على الإطلاق . والتفاؤل دائما مريح ، وتأكيد الفرح بالمستقبل عندما يُقرَّر ، هكذا ، يصبح منتهياً ومغلقا ، بل يمكن أن يكون سداً فى وجه المستقبل الذى هو دائما احتمالى ، أو على الأقل احتمالى الوجوه والأشكال . على أن السؤال الأهم هنا ، هو ضرورة هذا المقطع الأخير من ناحية منطق القصيدة الداخلى نفسه . هل هو يحل الثنائية ؟ هل هو حل حقيقى للمشكلة الفنية ؟ هل نجرب أن تقرأ القصيدة من غير مقطعها الأخير ؟ ألا نرى على الفور إمكانية بل أكاد أقول ضرورة الاستغناء عن هذا المقطع ، ومدى ما تكسبه القصيدة عندئذ ؟ هذه القصيدة تكاد تكون معجونة بالحس الشبقى ؛ وافتتان الشاعر بالمفردات الأنثوية بل أكثر من هذا أن إضفاءه حسية الأنوثة المتجسدة على شق كامل من خبرته ، هو قسمة أساسية من قسمات عمله الفنى .

قبل أن أفرغ من هذه القصيدة أشير بسرعة إلى طراز التشكيل المعمارى نفسه ، وفقا لمصطلح الشاعر الناقد نفسه ، حيث تتراوح الفقرات ذات الجمل الطويلة نسبيا مع الفقرات ذات النغمة المرقصة المتلاحقة الإيقاع ، فى نسق أكثر تنويعا وأدق تعقيدا ، ولكنه ما زال هو النسق الازدواجى النبرة :

(أ) موج السماء شارق
(ب) الساحر الغامق الموشى . .

هذه قصيدة قوية الأسر ، نغمها مضروب ، أو مدقوق على المقامات العالية - إن صح هذا التعبير ، والصور المتلاحقة العنيفة الوهج ، مرتبطة على فجاءتها وكسرها للمألوف ، مرتبطة بحبل داخلى متين الضفر ووثيق الوشائج ، وإن كان يرتخى فى مقطع غنة الغناء ويكاد ينحل .

***

أما قصيدة « مرثية الفضاء ونخيله » فهى - فى قراءتى - من أجمل قصائد الكتاب وأصفاها ، وأكثرها حرية ، ربما لأنها تقع على شفا هذا الغموض الشفاف ، أو يخامرها نور معتم رقيق ، بحيث يصعب عندى أن تختزل إلى تأويل قريب . الدوال هنا غنية بأكثر من طبقة من الدلالة ؛ وليس فيها تقحم المعنى النائى . فما هذه العصافير التى تحط عند بزوغ الجراح ؟ كأنها أحزان - أو أشواق موجعة - خفيفة الوزن حقا ، ولكنها ليست زهيدة أو بخسة . ومن المخاطبة التى يسألها الشاعر إن كانت نبضة الشك فى اليقين فى مستوى ما ؟ لا أظن إلا أنها المخاطبة نفسها التى يتجه إليها الشاعر - فى كل شعره - بالنجوى ، وبالسؤال ، وبالاتهام ، وبالحب ، وبالألم ، وبالتحريض أيضا والاستنفار . هى من خيول حبه التى تطوف فى العروق ، الكائن الأنثوى الخصيب ، الذى يقوم فى الشعر هنا مقام أرض الوطن المتهنة والمعشوقة والمثيرة للشبق والغضب . ومن المسجَّى - فى جمال الاستشهاد ربما ؟ الجميل فى الفجيعة ؟ الفارس الذى أطلق

كالمجامر فى لُجة المستحيل ؟ أأحتاج إلى أن أقول إن الشعر الحق يتأبى حتى على هذا النوع من التأويل ؟ وأن كفايته فى إيمائه الذى يدرك مباشرة ، ولا معنى لأن يفهم ، فيحدَّد بالتالى بكل معانى التحديد من الجفاف ومن الضيق ؟

ولعل من أسباب فعالية هذه القصيدة أنها من قصائد الشاعر القلائل التى لم يخضع فيها لقانون من المعمار خارجى ومفروض ؛ أى لفكرة التشكيل المستحوذة عليه ، سواء كان ذلك بحق الشعر الداخلى نفسه أو بقهر شهوة البناء ، أيا كان ثمن البناء . تنتهى القصيدة بنغمة رثاء رقيق - ونادرا ما يرق فى شعر حلمى سالم :

حروف بارزة على النخيل :
لملمى غناءك الموجَّعا
لن يرجع الزمان ما ضيّعا

فلعل السياق يسعفنا على أن نتعرف دالة النخيل فى هذا الشعر كله ؛ فهى متكررة كأنها من أعمدة الخبرة الشعرية كلها . ولعل هذا البيت نفسه « حروف بارزة على النخيل » هو أقرب الأبيات إلى الدلالة ، وأوضحها إفصاحا . فهل النخلة هى نصب الكتابة نفسه ، وتمثال الشعر ، وثبات الكلمة وسموقها ؟ فى قصيدة « ش ع ر » : « الشجرة التى تجذرت فىّ . . غابتى تفتح النخل جثمانا . . يستحيل سؤالا : أكتب أو لا أكتب ؟ » . هنا أيضا إفصاح قاطع ، تقريبا . فإذا سمعنا فى هذه القصيدة أيضا أن « هذه الشجرة قسمت جميعى ، كأننى انفتقت عن ضدين توأمين » ، كان فى هذا مصداق الثنائية والانقسام التى هى خصيصة هذا الشعر كله ، ومصداق وعى الشاعر به وعيا لا عجاً وماثلا طوال الوقت . وهو يقول : « نخلة ينحل جسمى . . والنخيل يستحيل ليلا - وليلى مُركّب على شكل كون ضبابى . . وكونى مهندس على استقامة البدن » . من ميزات هذا الشعر أنه واع بنفسه وعياً يكاد يكون كاملا . هو أيضا نقد لنفسه يكاد يكون نقدا كاملا . اسمعه يقول : « إذا بنخلة يقظانة تشدنى . . صوب سكة البحر أم صوب سكة الصحراء ؟ » . هذا الشد المتوتر الدائم بين شقى الثنائية لا يكاد يبرره فنياً إلا أنه ماثل فنيا ، وفى بؤرة الوعى به . فى قصيدة « وجوه على قنديل ومرآته » نسمعه : « فى حشاى نخل وينبوع ، سبيل للقادمين » . وسوف نسمعه فى قصيدة فيينا يقول : « أسماك عظيمة تقول : /نخيل يطرد العاشقين/ويحضن الطحلب السرى والسارقين/نخيل مؤهل لرشقة الراشقين » . هنا ، ربما ، تتعقد الدلالة وتتكاثف ، ولعلها تعتكر وتعشى أيضا . ولكن لا يمكن أن يكون هذا سؤالا عن الشعر نفسه - والشعر عند حلمى سالم تجربة حياة لا تجربة كتابة ؛ وهذا واضح جداً - ألا يحتمل أن يكون فى حكم الأسماك العظيمة ما يشى بأن غسق أبوللو قد انحسر تماماً ؟ وأن الشعر قد صار بالضرورة خشناً وآثماً - من زاوية - وضحية أيضا ؟

أظن أن قضية الجدل بين الشعر والناس هى خبرة القصيدة التالية «وجوه على قنديل ومرآته» ، بل هى أيضا قضية القصائد الثلاث التالية جميعا : «الصعود إلى المبتدأ الأبيض» ، «ودجى سيد سعيد وغسقه» ، «وش ع ر» . ويتراوح هذا الهم الشعبى فى هذا الفلك المتقارب من القصائد ، كأن الشاعر لا ينى يسأل نفسه سؤالاً مؤرقاً وممضا وغير محلول : ماذا أفعل لشعبى ، بالشعر الذى أفعله ؟

فى قراءتى لـ «وجوه على قنديل ومرآته» شعر ، حقا ، ولكنه شعر مختنق ، ومعتكر ، لم يستطع فى ظنى أن يتحقق تماماً ، أو أن يكتمل . أما أنا فأجنح كثيراً إلى الانضواء تحت أسطورة «الكمال» فى العمل الفنى ، واستوحى هذا من تراث عربى وغير عربى . وللكمال - إذا حدث وعندما يحدث - حقيقة فريدة بلا شك ، ولكنى أسأل أيضا : هل هناك حقا هذا الكمال النهائى ؟ كأنه سعى ، محكوم عليه بالإحباط دائما ، نحو مُثُل كهف أفلاطون العتيق ؟ أليس فى الجيشان والتقلب والوقوع فى مهاوى التعثر والنقص والسعى نحو إدراك التمزق والانشقاق والصراع قيمة كبرى أيضا ؟

هذا النوع من الشعر يثير عندى هذا السؤال النقدى الذى أعترف أننى لا أملك عنه إجابة ؟ ولعل هناك أغلوطة منطقية فى طرحه بهذا الشكل نفسه ، فلعل التفتت والانكسار والتوتر لا يتحقق - فنياً - إلا بوحدة ما ، واتساق ما ، وهارمونية ما ، على مستوى الصنعة والإلهام معا .

على أى حال هذه القصيدة الطويلة تشكو من قلقلة كل قصائد حلمى سالم الطويلة ، وقلقها وتراكبها وانداحها . لعل نجاحه المرموق - حتى الآن - قد ثبت فى قصار قصائده فحسب ، وفى فقرات يمكن أن تعد قصائد ، بحقها ، فى تضاعيف طوال قصائده .

الملاحظات التى أسوقها على هذه القصيدة هى ، على التوالى :

١ - المقاطع التى - تلتزم غنة الغناء كما لو كانت مفروضة عليها ، تسقط فى الخفة والتزيد والفضول أو الحشو ، كيفما شئت . مثلا : «كومة من النخيل كفنتنى وأنشدت عند بابى : يا كحيل العين / يا طرى السن / يا جلى الحسن / اخرج وكن . .» أنجرب أن نقرأها كما يلى : «كومة من النخيل كفنتنى وأنشدت : اخرج وكن» ؟ ونوازن ، فنعرف على الفور كيف يمكن أن تكون الكثافة والقوة والفعالية فى

هذا المقطع وحده . طبعا أنا أستميحكم معذرة ، فلعله ليس من حق أى أحد أن يكتب شعر شاعر من جديد ؛ وليس هذا مقصدى ؛ وإنما هو مثال أو اقتراح يصور ما أعنى .

٢ - فى القصيدة عنوان فرعى هو : «سيريالية النخلة» . وبغض النظر الآن عن المقطع الشعرى الذى يأتى تحت هذا العنوان ، فإن عمل حلمى سالم الشعرى فيه بلا شك ظلال سيريالية ، وإن كنت أشك فى سلامة استخدام هذا المصطلح ، فى هذا السياق ، شكاً كبيراً . ولكن من الشائق أن نسمع حلمى سالم الناقد أيضاً ، فى العدد العاشر من «إضاءة ٧٧» ابريل ١٩٨٣ ، وفى مقاله بعنوان : «شكل الشعر ، شكل المجتمع» ، يقول :

«فى جملة نقول : إن التجربة الشعرية الصوفية - فى وجهها النثرى خاصة - كانت أول منطقة سيريالية فى التاريخ العربى ، سبقت ظهور السيريالية الغربية الحديثة بما يزيد عن عشرة قرون كاملة» .

هنا يتأكد شكى فى استخدام هذا المصطلح ، فى هذا السياق . لكن قضية المصطلح الغربى - كما نعرف - طويلة جدا ، ولا متسع لها الآن . أما استلهام هذه التجربة الشعرية الصوفية فى شعر حلمى سالم وجماعة «إضاءة ٧٧» ، وعلى الأخص عند شعراء جماعة «أصوات» ، فهو من أهم مصادر هذا الشعر ومن أهم منجزاته أيضا . إن قصيدة «دهاليزى» الطويلة كلها - مثلا - استلهام ناجح - عند حلمى سالم - لهذا الينبوع الثر . وفى هذا الكتاب وحده «الأبيض المتوسط» أكثر من دليل على هذا الاستلهام .

٣ - «الصحراء صارت بمستوى حنجرق/حينما كنت فى صباى أعبث بالفيزياء/أحط فى مكان السماء غابة مدببة/أحط فى مكان القرى سحابة/» إلى آخره . هذا شاعر مهموم بشعره ، وبالشعر ، واع جدا بهذا الهم ، فهو لا يزال يعبث بالفيزياء ، بل هذا هو تكنيكه الأساسى ، أو حيلته الفنية الأساسية . وهو من غير شك إجراء سيريالى أصلا . ولكنى أظلم الشاعر حقا لو تصورت أنه مجرد إجراء . هو فى تصورى رؤية للعالم أيضا ، وتشكيل له - إذا أحببت - فى الوقت نفسه . وهو يعود ، مرة أخرى وأخرى ، إلى تلك الثنائية التى تكاد تكون هى تكوين الشاعر : «ماديا فى المعنوى الدفين/حريقة فى الماء» ، وهكذا . ومن ثم فإن العبث بالفيزياء هو تشكيل أو إعادة تشكيل ، وفقاً لمنطق داخلى سائد ومتسق مع ذاته ، أعنى به منطق الازدواجية التى يراها الشاعر ويعانيها فى نفسه وفى عالمه الحسى والاجتماعى والفيزيقى فإننى أعنى هذه حدود هذا العالم ، فليس لهذا العالم - بوضوح سافر - بعد ميتافيزيقى أبداً ، حتى مسألة : كن ويكون ، أو سؤاله مستعيراً صرخةهاملت الشهيرة : «أكون أو لا أكون» ، كلها أسئلة بلاغية ، وكلها إجابات على الصعيد الاجتماعى أو الحسى أو الشعرى أو - فى النهاية - على تقاطع من هذه الأصعدة بعضها أو كلها . الحس الميتافيزيقى فى هذا الشعر منفى أو على الأقل مفتقد تماماً . هل يؤدى ذلك بالضرورة إلى تضييق رقعة الخبرة الشعرية ؟ ومحدوديتها ؟ ليس فى هذا السؤال ، مرة أخرى ، إدانة ما ، أو حكم ما ، ولعل فيه - مع ذلك - تمنياً ، وتطلعا بعيد الأفق .

فى هذه القصيدة مع ذلك أنفاس الشعر : «مرآة تهشمت على نيل/وندف/من وجه/نبيل» لكننا لا نكاد نتنسمها حتى تضيع فى القلقلة التركيبية ، والصياغات الناتئة ، وتقلب القصيدة وتمزقها .

* * *

قصيدة العنوان «الصعود إلى المبتدأ الأبيض المتوسط» محيرة أيضا ، ومقلقلة . هذه قصيدة ، أو موقف سياسى - اجتماعى شديد الوضوح ، فى تشكيل شعرى - على الرغم مما يبدو فيه من تحديثية مسرفة أحياناً - شديد الوضوح أيضا . . هذا الوضوح مغلف بغلاف شفيف جداً ، مما يسميه حلمى سالم بطرائق التعبير المجازى . لكن القصد المبيت لاستخدام هذه الطرائق - حتى حد الابتذال أحياناً ، والاستهلاك أحياناً - يهزم القصد نفسه . قرأت فى القصيدة أيضا ، عمداً محسوباً إلى الإغراب ، بوهم الوصول إلى هدف صعب هو هدف المجاز . فهى قصيدة مُعقلنة جداً - إن صح التعبير - بالرغم من الومضات الشعرية الباهرة ، هنا أو هناك . فهذا الكاتب شاعر ، فى النهاية ، حتى لو كان على الرغم منه .

ليس العيب ، فى ظنى ، فى الموقف السياسى ، فالمهم هنا هو التخلق الشعرى للموقف أيا ما كان من أمر هذا الموقف . وليس العيب ، فى ظنى أيضا ، فى الطرائق التحديثية جداً ، بذاتها ، من نوع استخدام الأرقام والتواريخ مثل : «هل أركض غامضاً فذاً :/١٦ - ٦ - ١٩٥١/خيط بين الأسطورة والسكين» . ثم نعرف من تهميش على القصيدة أن هذا تاريخ ميلاد الشاعر . أو من نوع : «ثم أخذت زاوية ملائمة :/هوية رقم ١٩١٤٢/مفتتة على أسفلت الطريق/معلقة على برج نحيل» . . وغيرها وغيرها . وإنما السؤال الحيوى هو : هل تحقق للقصيدة بحق تشكيل أصلاً ؟ أم ظلت مزقا ، بعضها لامع وبعضها حار ،

ولكنها مزق متجاورة ؟ ثم إن هناك عيباً لا يغتفر ، ولا يمكن أن يغتفر ، بل هو تدمير للقصيدة فى نهاية الأمر ، يتمثل فى استخدام الكلمات الفلسفية دون أن يكون لها أدنى دلالة شعرية : «ترنسند نتاليزم» . . «والنيرفانـا» . هنا مـزلق من أخطر مـزالق الشعر الحديث . ليس فى القصيدة مايومىء ، ولو من بعيد إلى المفارقة أو التعالى الفلسفى بأى من صور تطوره فى الفكر الغربى ، لا الحقائق الكلية بشكل مطلق والضـرورية بشكـل مطلق ، ولا العلاقات الأبدية المستقلة عن اشتباك الحوادث وارتباطها ، مجردة عن شروط المكان والزمان ، ولا الجواهر الثابتة والحقائق المطلقة القائمة بذاتها ، ولا المتعالى عن كل المقولات ، القبلى عن كل تجربة ، حتى عن كل مبدأ ميتـافيزيقى ، وهكـذا . والنيرفـانا ليست مجرد العدمية - ويبدو أنه المقصود من هذا الشعر - بل هى عقيدة كاملة ، وميتافيزيقا كاملة ومعقدة . أيسمح بـاستخدام هذه الكلمات لتدل على معان قريبة جداً وسهلة جداً ، كما يظهر أنه المقصود هنا ؟ وهى كلمات مع ذلك تأتى فى سياق العنوانات للمقاطع ، فليست فقط مجرد فضول ، بل هى اقتسام وتشويه .

فى هذه القصيدة أيضاً تكرار من لوازم حلمى سالم التى أظنه ينبغى أن يعكف عليها حقا ، وينخلهـا ويمحص ضرورتهـا . التكرار تكنيك يمكن أن يكون فعالاً ومعبراً ، ويمكن أن يصبح مجرد لغو . هل اقترح على الشاعر أن يصيخ أكثر لصوت إلهامه الداخلى الذى يأتيه - بما يشبه أن يكون عفوياً وإن كان غير ذلك - بدلاً من أن يفرض ما يسميه القوانين الخاصة للقصيدة فرضاً خارجياً ؟ .

* * *

أظن أن سياق الحديث يدعونى الآن إلى تناول اللغة عند هذا الشاعر بشقيها : أولاً - دالة «اللغة» فى داخل اللغة ، وثانياً - ملامح قاموس الشاعر ، أى لغته الخاصة .

نحن نذكر نهاية قصيدته الأولى بزوغ : «إن لغة تكونت/إن شعباً ابتدأ» . ومنذ هذه البداية نستشعر أن دالة اللغة هنا تتجاوز المصطلح عليه إلى ما يمكن أن نراه اللغة - الفعل . ليست اللغة هنا ، قطعاً ، مجرد كلماتها ، ولا حتى سياقها الاجتماعى ، ولا علاقاتها الداخلية ، بل هى ، فى ظنى ، فعل . وهى ليست فعلاً شعـريـاً فحسب ، بـل هى ، بمـا أنها فعـل شعـرى ، فعــل اجتماعى ؛ فليس طبعاً ثم فعل فى فراغ . وعقيدة الشاعر كلها - وجماعته - بل ربما كانت عقيدة الشعر الحديث كله ، هى أن اللغة فعل اجتماعى ، ليس بديلاً عن مظاهر الفعل الاجتماعى الأخرى - كما هو واضح - ولكنها ، على الأقل ، جزء من هذا الفعل . ولست بصدد مناقشة هذه العقيدة الآن ؛ فلعلها أدخل فى سياق الرومانتيكية السياسية إن صح التعبير . ولكن لعل فيها أيضاً جانباً من السلامة على مستـوى أبعد وأشمـل وأعقد ممـا يبدو . ولكن ربما كان المهم أن نتقصى هذه الدلالة ، إن صحت قراءتى ، فى هذا الشعر .

* * *

فى القصيدة التى نحن بصددها ، نقرأ : أراقب : /شجرة صادمة ورواغـة ، مربـوطة فى بـطاقتى الشخصية/هـذه اللغة المضادة - العلم/أتساءل : هل هذه اللغة الصعادة - صعادة ؟ . ولابد أن نذكر أن العلم كان قتيـلا فى القصيدة ، وأنـه سوف يتمزق ، مزقة فى «الدقى» ، ومزقة عـلى مائـدة فى خيمة عـلى الطريق الصحراوى . وسوف نقرأ فى «ش ع ر» (سمعتنى أقول فى مسيرى : أهذه الأرض لغة جديدة ؟ ثم تأتى على الفور ثنائيته التى لا تريم ولا تتحلحل : أنت منذور لطعنتين/: طعنة العشق والكلام) . أما نحن فقـد عرفنـا أن العشق نفسه منشق عـلى نفسـه : «حامـل رصـاصـة فعليـة ستشـطر الـواحـد الكمـال شطرتين : عاشقاً ومعشوقاً» . وحتى اللغة - الفعل ، أو اللغة بـاعتبارهـا فعلا ، مـازالت مقسـومـة قسمـين ، أو منشقـة فى طـريقـين : «سمعتنى أضيـع فى سؤالى : أكتب أولاً أكتب ؟ ومازالت الكلمة المفتاح هنا معى : أضيع فى سؤالى . . لا أجد طريقاً واحداً . . لا أحل الثنائية .

هذا من ناحية .

أما قسمات قاموس الشاعر نفسه ، (و لا انفصام لها ، طبعا عن رؤيته ، لا حاجة بى أن أعود فأذكّر) فيمكن أن نراها كما يلى :

١ - ما يسميه هو طواعيه اللغة . فعلى أنه يمتح من لغة التراث ومن رؤاه بـالتالى فـإنه لا يتـردد فى أن يستخدم العـاميـة المصـريـة . ومن الممكن أن نـنـاقش مشروعيــة هــذا الاستخدام ، فلعله أحيانـاً قليلة غير مبـرر فى حسى على الأقل ، وإن كنت لا أرى غضاضة فى معظمه ، بل أجد فيه أحياناً نكهة ما ، وموسيقية ما ، قد لا تتـاح للاستخـدام القالبى الفصيح . والأمثلة كثيرة ؛ منها : رخـة السماء ، الغامق المغلوق ، حارقاً ، عُفاره ، بَرْجَسَة ، شـوُّافون ، مطلوق . . وهكذا .

٢ - على الرغم من أن لغة الشاعر تتشكل فى شق أساسى منها ، من إشارات أو دوال أو مفردات شبقية صراح ، وحسية ، بل وعاكفه على استقصاء الحسية إلا أنها لا بقية ولا حسية بذاتهـا ، بجـرسها بتشكيلهـا المادى واللفـظى ، أعنى أنها تفتقر تماماً - بل تعادى بوضوح - العضوية الداخلية فى قوام اللغة ، خصوصتها ، لدونتها ، طرواتها ، ملاءتها ، كل ذلك منفى عمداً ، بل مكسور عمداً . أى أن الشاعر يختار

ذلك ؛ يضع إسفيناً بين الدال والدلالة . انظر هذه الأمثلة ، مأخوذة عفواً ، عبر الكتاب كله : (العشب فى الأثداء - واحصد الرحم - جسمى الطرى مفتوح فيا عشيقى العفى هندس الخليج - كنت ترشقين لحمى بفتنة الخالقين - أكشط الدمل الذى على سرق - يزرع الثديين قبتين - أخذتنى إلى ساقيها المهندستين - صاحت : أكون فى انفراجة الأسطوانة الجارحة - نهدان رائقان - نهد : نهر يتفتق ، ملتثم يتمزق ، خلجان تتحقق . .) وهكذا ، نلاحظ أنه كلما جاء الدال الشبقى أعقبه على الفور صوت حلقى حاد : كالعين والحاء والقاف ، أو على الأقل صوت طبقى (أى من أقصى سقف الحنك) مثل الكاف والخاء ، أو ما يسمى أحياناً بحروف القلقلة . . وباختصار أصوات خشنة جافة حادة . إليك إذن - إذا أحببت إزدواجية أخرى ، وانفصاما آخر ، وشدخا آخر . على أن لغة حلمى سالم بنوع من التعميم - وفيما عدا غنائياته التى تقف على طرف آخر ، مرة أخرى ، لغة فى الغالب ناتئة الضلوع ، ثاقبة ، ذات حواف قاطعة .

٣ - ولعل حسه بهذا - واعياً أو غير واع - هو الذى يدفعه لأن يوازن بينها وبين شيئين : الأول ، استخدام المصطلح الفلسفى والهندسى والجغرافى والنحوى ، فى مفارقات مجازية أيضاً ، لها حدتها ، وفيها انكسارها . والثانى ، هو ما يسميه غنة الغناء ، وما سوف أسميه هزج الألفاظ ، أو غواية الأرابيسك .

أما استخدام المصطلح بأسلوب المفارقة السريالية ، فلا يحتاج إلى تدليل ، فهو شائع على مدى هذا الكتاب والكتاب الذى سبقه :

(أمضى على صهدة الفعل/صوب صهد شمولى وسيع . أخذت زاوية ملائمة . الوقوف بين الخرافة والمادى . نوق مهرولة صوب الهيولى . وتيهى بزبدتى وذات إننيتى أجيء/تاركا خصوصيتى وتاريخ نبرتى أجيء . صيغة أنثوية لاشتراكية الصراع . فجيعة أيديولوجية خاصة بالقرى والشوارع) .

ومن «سكندريا يكون الألم» : (خوازيق من الصلصال الديكتاتورى - تخوض المجرى المياهى صوب ضجير الاستاتيكية العقيم - وصاحت فى عريها الاستراتيجى الغريق - أخبىء المثولوجية الرءوم فى ملاعق) . وهكذا . وواضح أننى إذ أستقطع هذه الأبيات من سياقها فإنما أرتكب جريمة تمزيق لا تكاد تطاق . ولكنى أجد العذر فقط فى أنى أشير إلى خصيصة فى لغة الشاعر ، وقد أشرت إلى موضع واحد لم يكن فيه استخدام المصطلح الفلسفى - على الأقل - ناجحا . ويتراوح مدى نجاح استخدام هذا التكنيك ، إلا أنه - كما هو واضح - تكنيك رواغ وخطر ، ونادرا ما يتجاوز الإبهار واللمعان الخارجى إلى قيمة شعرية كامنة وأصيلة .

أما غنة الغناء فسوف نتناولها بما هى جديرة به من مناقشة ، بعد أن نعرض لقصيدة « ش ع ر » .

وأظن أن هذه القصيدة - وهى من عيون أعمال الشاعر - أقرب أعماله إلى الوفاء بهم أساسى فى خبرته ؛ فهى فى النهاية نوع من التوحد الصافى والمعقد معاً بين الشعر والشاعر . ولعل تكنيك الحوار المتخذ أساسا للبناء ، وأنواعا أخرى داخلية من المزاوجة ، والغنائيات الجزئية المنثورة بحذق وأحيانا بإلهام - لعل ذلك كله قد أسهم أخيرا فى حل الثنائية الأساسية ، أو رأب الانشقاق الأساسى ، الذى كان فى الغالب يفصم الرؤية والتشكيل فى كثير من قصائد الكتاب . هنا يقول الشاعر مفصحا مرة أخرى عن نقد للشعر ورؤية للخبرة معاً :

رأيتنى أمتد حتى أصبح اشتباكا مع الوجود

إذن فقد سقط السد الذى كان يفصل فصلا صارما بين طرفى الثنائية ، وسار الشاعر مسيرة تأخذ باللب حقا ، عبر تطورات درامية يكاد يلمس نبضها ، حتى انتهى إلى (صرتُ القصيدة)

وواضح جدا أن مسيرة الشاعر نحو صيرورته هو نفسه القصيدة تمر بأطوار متعاقبة ومتداخلة معا ؛ وحرف الوصل السائد هو حرف العطف « الواو » ، وليس - كما نراه يحدث كثيرا فى القصائد الأخرى - حرف التفريق والتثنية « أو » : « أنا خائف وفرحان فى خوفى » - و : « الكهوف مظلمة مضيئة » معا ، و « الغابة الجموح مكشوفة خبيئة » معا ، و : « مهجتى جبانة جريئة » معا ، وهكذا . صحيح أن الثنائية الأصلية مطروحة ، وليست منسية ولا منفية ؛ وهو ما كان ضروريا وأساسيا ، ولكن السعى نحو التوق والتجاوز يبلغ من الصفاء والدقة ما بلغه أيضا فى فقرة من أجمل فقرات ديوانه السابق :

تقول اسكندرية لى : تقمصنى
لأنت الجنين والحنين ، والقاتل البرىء
لأنت جزئى الضليل .

وفى « ش ع ر » ، يبدو استلهام « النفّرى » مصدرا من مصادر الثراء الفنى ، مُستوعَبا ومتمَثلا و «معصرنا» إذا صح التعبير ، وخاصاً بهذا الشاعر لا بغيره . ومن استلهامات التراث التى استوعبت لتتحول إلى شعر حديث ، تلك المقاطع التى تقول - من غير أن تقول - إن الشعر هو نبوة وليس مجرد نبوءة . بكل ما فى النبوة من آلام غائرة وحرارة دفينة ، وتجاوز للألم

والمعاناة فى سبيل مجد مؤثل :

دثرينى دثرينى
ورطبى لى جبينى
النار فى عيونى
والريح فى يقينى

أظن هذه القصيدة أيضا من مواد الإيمان عند جماعة « إضاءة ٧٧ » ؛ فهذا المقطع لا يخطىء فى أن يذكرنى بشعر « ماجد يوسف » بالعامية ، عندما يقول :

آآآه زملونى زملونى
من حروفى ومن فنونى
فى مغارات المحاولة
البلابل دخلونى

وعند « ماجد يوسف » أيضا نفس العكوف على استكناه قضية الفن أو قضية الشعر ، ونفس الخبرة بأن يكون الشعر هو نفسه موضوع الشعر وتشكيله معاً . والشاعر هنا يمر عبر مراحل الصعود والدخول والكشف - مفصحا عنها كلها - بهذه الكلمات ، وعبر « ش ع ر » من السحر إلى الذات إلى « واوطاء نون . . نار ودم » . ولكنه يعود فى دورة كاملة غير منفصمة إلى صيرورته - هو - القصيدة . هذا التوحد - إذن - ليس مفروضا وليس مسبقا وليس - أساسا - مصمتا أو مسدودا ، بل هو توحد عبر التفتت ، وعبر الكائن السراط بين الأسطورة والسكين ؛ الأمر الذى يتكرر فى الشعر كله أكثر من مرة .

أما (البرتقالة) فواضح جدا أنها من عند « أبو للينير » : نوراً وبراءة ، وهى ماتنى تبزغ لنا باسقة ومليئة بعصارة البهجة :

أتقمص من أبو للينير ليمونتين فاتحتين :
(النافذة تتفتح كبرتقالة - ما أجمل فاكهة الضوء)

وهى أيضا من الدوال الثوابت فى نسيج الشعر أو فى عضويته ؛ وهى مما يعتمد عليه بنجاح فى كتابه كله .
كان « حلمى سالم » فى : (سكندريا يكون الألم) يبتهل :

أعطنى شعرا عنيفا
أعطنى لحنا كثيفا

أظن أن ابتهاله قد أستجيب له ، وأننا هنا حقا بإزاء شعر عنيف وكثيف .

قصيدة (خطوات) تثير على الفور المشكلة التى أرجأتها حتى الآن ؛ مشكلة الغنائية عند حلمى سالم ، وعند شعراء آخرين من جماعة إضاءة ٧٧ ، حيث تصبح عند شاعر كحسن طلب - مثلا - أكثر من مشكلة .

تصادفنا المقاطع الغنائية - بل المرقصة الإيقاع - كثيرا عند حلمى سالم ، بل هو يعتمدها فى معظم قصائده عنصرا أساسيا من عناصر التشكيل . وفى ظنى أنه يفتتن بهذا العنصر افتتاناً ، ولكنه - من ناحية أخرى - يعمد إليه عمداً ويكفى الآن أن أشير إلى مفتتح قصيدة (خطوات) مثلا :

تا تا تا
حصان فرح بقلبى يبدأ انفلاتا
تا تا
تراقصت عيونه - حصانى البهيج
- حين غازل البناتا - تا تا
لوثة طفولية تعنى انتباهه إلى نطفتى وأنّتى
ولوثة طفولية تعنى إلى حريقتى وآهتى
التفاتا تا تا

وسأكتفى بأن أشير إلى مقطع من «فضة من أجل فيينا وقبران» يقول :

واهِ وى
كوة كوت كليمها الكليم كىْ
وغابة غوت غريبها الغريب غدرة وغىّ
واهِ وى
أقىء عالمى القمىء قى
وها مدائن الميولة التى تميل مىَ
فأى جثة على يدىّ أىّ
وواهِ وىْ

وفى قراءتى لهذه القصيدة « فضة من أجل فيينا وقبران » أقول إنه ليس لدى مشكلة مع هذا النوع من المعالجات اللغوية على الإطلاق ؛ إنما المشكلة هى التفريق الدقيق : الخط - الشعرة ، أو بتعبير الشاعر نفسه ، الكائن السراط بين تفجير طاقة اللغة وابتعاث قواها المكنونة من ناحية ، ومجرد النمنمة والتوشية والتفويق الزخرفى ؛ بين الاقتحام من ناحية ، والتنميق من ناحية أخرى ؛ بين تطويع إمكانات اللغة تطويعا يأتى عن روح الشعر المستسر الغلاب ، وبين الخضوع لما أسميه غواية الأرابيسك ؛ بين العثور على النغم الدقيق المحكم ، وبين مجرد الهزج باللغة - ولا أعنى مجرد الهزج العروضى ، بل الهزج بمعناه الآخر ؛ أى مجرد تدارك الصوت فى خفة وسرعة ، مشتقا من خفة وقع قوائم الخيل وسرعتها .

وحلمى سالم فى شعره ، يأتى بلفظة الأرابيسك ممتزجة بالحزن . يقول فى « سكندريا يكون الألم » : (تحاذيت والكائنات والحزن الأرابيسكى والغزارة) ، أو يقول : (انكسار التوازى مع

الأرابيسكى الحزين/شاعر قال : تدخل الدوائر الخطوط) إلى آخره .

ويخيل إلىّ أنه هنا يعنى شيئاً أكثر من مجرد الأرابيسك التشكيلى - وإن كان يفيد من المصطلح . ولكن الإيحاءات الأندلسية والأرابيسكية عنده تأتى ، عندما تنتظم فى تشكيل القصيدة شيئاً مرقصا ، وفى الغالب خفيف النغمة ، بل الخطر الحقيقى عندما ينزلق إلى ملامسة النمنمة ونعومتها ، ومن ثم يفقدها حرارتها ؛ لأنه يصفى منها كل دماء الهم الذى ترتبط به دلاليا .

ويقترن بالأرابيسك - بما هو عنصر تشكيلى - التكرار . وتكرارية الموسيقى أيضا مغوية وغدارة . فالنمنمة والزخرف ، هى أساساً تجريد . والتجريد يمكن أن يكون قيمة فنية ولكنه على الأقل فى هذا السياق - يجب أن يبقى قيمة ثانوية ، لا يُسمح لها بالطغيان .

يقترن بهذا أسلوب يعتمد التأكيد بالمصدر والانسياق وراء سحر القافية . والقافية عند شاعرنا تكاد تصبح - فى أحيان قليلة - مجرد تسجيع ، وليست تقفية ، حتى ليقع فى حبالة الاعتساف الشعرى ؛ إذ يؤدى الانصياع للقافية إلى تَزَيُّد وفضول وحشو يؤذى الشعر - كما هو الشأن فى الشعر العمودى الردىء .

هذه كلها مزالق النمنمة التى قد يكون افتتان الشاعر بها - إلى حد المعابثة والعبث - افتتانا قاتلا للشعر ، وإن كانت فى هذا المجال لُقى باهرة وممتعة . أما أنا فلا أقول له : حذار من الأرابيسك ! وإنما أقول بالتأكيا : حذار حذار من غواية الأرابيسك !

فإذا كان كل ذلك صحيحا ، فإنه لا ينفى مع ذلك أن النمنمة والتكرارية ، والتقفية المفروضة ، كلها قد تصوغ تفاصيل حشوية فى التشكيل ، ولكنها طوال الوقت تأتى فى سياق رؤيته الأصلية ، وتندرج على مدارج همومه الشعرية . إن اختبار الشعر الحديث كله - وأعنى المرحلة الحديثة حقا من الشعر الحق ، بعد الشعر العمودى وبعد شعر التفعيلة - إنما هو بالذات فى هذه المشكلة التى لابد أن يواجهها ويحلها شعراء هذه المرحلة ، أمثال شعراء إضاءة ٧٧ وشعراء أصوات وغيرهم . وأظنهم على وعى بالمشكلة ، فنحن نرى جمال القصاص - وهو زميل حلمى سالم وصديقه وفى داخل إضاءة ٧٧ - يقسو على حلمى سالم قسوة لا أكاد أجرؤ أنا عليها . حينما يقول عنه ، متحدثاً عن « سكندرياً يكون الألم » فى العدد الثامن من إضاءة ٧٧ ، أكتوبر ١٩٨٢ : « الإيقاع عنده غالبا ما يقف عند حدود الدلالة الشعورية للصورة الشعرية ، فلا يقدم لنا سوى عالم الحس بما هو عليه . وتبدو القصيدة نسقاً متهرئاً من التراكيب اللغوية ذات الجرس الصوتى المغلف بالجناس المجازى والتكرار اللفظى » . . . إلى آخره .

وسوف أختلف اختلافا كبيرا مع هذه الرؤية الصارمة ؛ فزعمى أولاً أن حلمى سالم لا يقدم لنا عالم الحس بما هو عليه ، بل لا يقدمه إطلاقا ، وإنما تحمل التركيبات الحسية عنده دلالات تجريدية وعقلية . وقد قلت من قبل إن اللغة عنده - بما هى لغة ، مادمنا بصدد هذه التعبيرات - ليست لغة حسية ، بل لغة تتناول الحسية بأصابع جافة وقاطعة . وكذلك أزعم أن همومه الشعرية هى أساسا وجدان متسامى به - شعوريا وفنيا - بآلام الوطن ومشاكل تخلق الحس بهذه الآلام فى تشكيل فنى . أما أنا فأرى فى حلمى سالم شاعرا - وشاعرا هى الكلمة - سياسيا بالدرجة الأولى . وإذا فهمت مشكلة الزمن التى أثارها جمال القصاص ، فإن حلمى سالم يحس الزمن ويعانيه - على المستوى الشعرى دائما - فى ومضات ليست شاردة بل شاملة ، وقد تكون مختزلة جدا ، ولكنها تحمل حسا بما يستعصى على مجرد مرور الزمن العرضى ، وبما تستشرفه اللحظة الآنية فى وقت معا . إننى أزعم أن ما يسميه جمال القصاص « بالنزف السيريالى » ، والانفصال بين مستويات الشعور واللاشعور ، إنما يتعلق ببضع مواقع يجتزئها من عمل حلمى سالم ، ولكنه لا يرى العمل بوصفه كلا ، ولا يقف عند مواقع ناجحة جدا ومثقلة بالدلالات الأعمق .

لن أتوقف عند « فضة من أجل فيينا وقبران » كثيراً فقد طال حديثى ، وإن كنت أراها قصيدة من أهم قصائد هذا الكتاب . سأشير فقط إلى أن الخبرة الشعرية هنا تتناول أساسا قيمة مطروقة وقديمة - التدهور والتحلل الغربى كوعاء لتجربة الشباب المصرى والعربى فى الغرب مرتبطة بمناخ من التردى العربى العام . وهى مرة أخرى رؤية اجتماعية وسياسية لاعجة ولاذعة المرارة . وتتفجر فى القصيدة صور العنف الشبقى فى صناعة قاسية السخرية ؛ إلى حد تمزيق الذات وتشريحها بلا هوادة . ويتراوح التشكيل بين الذورة ونقيض الذروة ، فى إيقاعات مفاجئة وحادة . ومع ذلك فكم كنت أتمنى أن يخلص جوهر الشعر العنيف هنا من أعباء القصائد الطوال عند هذا الشاعر : الانسياح والاتساع الذى يجعل قوة النسج تشف وترتخى كثيرا فى بعض المواقع ، ثم قيود التقفية وتكرار الإيقاع الذى يعيد القصيدة - فى بعض المواقع - إلى شباك الشعر العمودى من الباب الخلفى .

إذا كان لى الحق فى أن أقول للشاعر شيئا - وأنا أعرف ليس لى هذا الحق فى النهاية - فإننى أقول له : كثف أكثر ! قطر أكثر ! قاوم غوايات الإطناب وقعقعة الموسيقى المفروضة من الخارج !

وهو نفسه يعرف ذلك ؛ إنه يقول لنا :

هل عاد لائقا لمثلى أن يقول :
صافية أراك يا حبيبتى كأنما كبرت خارج الزمن ؟-
عهد من الغناء فات .

فإذا كان عهد القصيدة العمومية قد انحسر وانهار العمود الشعرى العتيق ، بل إذا كان عهد القصيدة التفعيلية قد فات حقاً ولم يكن إلا الشفق المنبىء بإشراق الشعر الحديث ، فإن مسئولية هذا الشعر الحديث ، الذى يعتمد موسيقى خفية ومرهفة لا انفصال فيها عن موسيقى الفكرة ؛ الموسيقى التى تتراوح بين الحركة والسكون - لا بالمعنى الإيقاعى فقط ، بل بالمعنى الأعمق للحركة والسكون ، بلا انفصال - هى مسئولية جادة ، وكبيرة .

ماجد يوسف شاعر من أهل مصر

لا أريد أن أعد هنا بأن ألتزم قواعد صنعة النقد ، والدرس الأكاديمى ، العلمى ، الموضوعى ، المنهجى ، أو ماشئت من صفات ؛ فأنا ، حقيقة ، لا أجيد هذه الصنعة ، وإنما أريد أن أعد بأن أفكر ، كتابة ، بصوت عالٍ إن صح هذا التعبير . وآمل أن يكون هذا النوع من التفكير أيضا ، نوعاً من المشاركة فى الخبرة الفنية ، نوعاً من المشاركة فى إعادة خلق هذه الخبرة . وفى ظنى أنه إذا كان العمل الفنى قادرا على حفز هذه المشاركة ، وابتعاثها ، فتلك علامة أصالته ، وخصوبته ، ومن ثم فإن التأملات التى أثارتها عندى قصائد ماجد يوسف هى ، فى هذا السياق ، تأملات ، لا أكثر ، أو اقتراحات للفهم ، أو مشروعات للمشاركة فى الخبرة ، أو محاولات للدخول فى ساحة مشتركة من المعاناة . والمعاناة هنا بالمعنى الطيب ، تعنى بذل الجهد فى سبيل الوصول إلى رؤ ية .

والحقائق ، أو الوقائع ، أولا ، أشياء ، صلبة ، كما يقال . نحن هنا مع شاعر يكتب باللغة التى لا أعرف إلا أن أقول عنها لغة أهل مصر ، والجانب الأول من هذه المسألة ، هو بالتحديد ، هذه اللغة . لا أريد أن أسميها اللغة العامية لسببين : أولاً ، لأن فى هذه التسمية نوعاً من التعالى الموروث القالبى . وأرجو أن نحذر من «القوالب الأكليشيهات» ، وأن نتوقى التعالى . والسبب الثانى والأهم ، أن هذه اللغة هى أساسا لغة فنية ، أو على الأصح أداة فنية ؛ فليست هى اللغة التى يتحدث بها عامة الناس ، فى شئون معاشهم أو مماتهم . هى آخر تماما . هى أكثر من اللبنات التى تستخدم فى بناء عمل فنى ، وأكثر من المادة الخام التى تستخدم فى تشكيل عمل فنى ، وأكثر من الكلمات والمفردات التى تستخدم فى رصف عمل فنى . ومع ذلك فلا ننسى أن قواعد هذه اللغة أو أجروميتها ، فضلا عن روحها أو مذاقها أو لفات تعبيرها ، هى قواعد لغة .

ما يهمنى الآن هو أن أشير إلى حقيقة ما واقعة ، هى ظاهرة الشعر المكتوب بهذه اللغة . لم نعد اليوم بإزاء مجرد تجارب عابرة ، أو اقتحامات تحدث وتمضى ، أو شطحات فردية ، بل أمام ظاهرة حقا لها وزنها . ونحن نراها فى السبيعينيات من هذا القرن تحتشد . لاأقول تتضخم ، بل أقول تتأكد ، وتجتذب خبرات متزايدة بأعداد متزايدة ، أى أن لها بحق جاذبية خاصة ، وقوة شدّ خاصة ، ومقدرة خاصة .

ومنذ أن دخلت هذه اللغة ، لغة أهل مصر . «أرض بلوتولاند» على يد لويس عوض ، فى أواخر الأربعينيات ، لم يعد من الممكن أن نعدها ، مجرد لغة «عامية» أو لهجة «متدهورة» من لهجات اللغة العربية الفصحى - أو حتى لغة «العامة» ، بمعنى لغة «الشعب» ؛ ولم يعد من الممكن أن ينظر إليها أى إنسان من عل . ومنذ ذلك الاقتحام القديم ، البهيج ، الذى مازال حتى الآن محفوفاً بالخطر ، بدأت لغة أهل البلد ، تحمل بحق فى سياقها الفنى أعباء العصر ، وتكسب شحنات ثقافته .

ووضع صلاح جاهين بعد ذلك صياغة رباعياته ، وعرف ما بين الطين والقمر من صلات القُربى الحميمة ، أى عرف ما بين المادة الخام الطيبة المأخوذة من ألسنة أهل البلد ، والهموم الفلسفية المحض ، من إمكانات للتقارب بل للاندماج أحيانا ، على الرغم من الحدود التى تفرضها صيغة الرباعية نفسها ، بغنائيتها المُلازِمة .

ثم جاءت الستينيات ومضت ، وبعدها السبعينيات . وفى خلال عقدين من الزمان تأكدت - فى ظنى - ظاهرة هذا الشعر المكتوب بلغةٍ أخرى هى غير العربية الفصحى . واسمحوا لى أن أقول لغة ، فلا أظن أنه يوجد حقا «طابو» فى تناول هذه المسألة ؛ لأن هذه الظاهرة موجودة ؛ هى حقيقة ، أو واقعة صلبة .

المَلمَح الأول فى هذه الظاهرة ، أو فى هذه «اللغة - الظاهرة» إن أمكن القول ، هو أنها ليست لغة الشعر الشعبى القديم ، ولا لغة ما اصطلح على تمسيته بالزجل . ليست لغة شاعر الربابة القديم ولا شاعر المواويل ، وليست لغة بيرم التونسى وحسين المصرى وأبوبثينة ، لا بمفرداتها ولا بهمومها ، لا بألفاظها ولابتركيباتها ، لابموضوعاتها ولا بمعالجاتها . ومرة أخرى لا فصل هناك ولا تفرقة ممكنة بين الجانبين العتيدين ، جانبى الشكل والموضوع أو القالب والمحتوى ، أو اللفظ والمعنى ، إلى آخره . هذه مجرد تفصيلة اصطلاحية ولا داعى فيما أظن للخوض فيها .

وأريد أن أقول إن هذه «اللغة - الظاهرة» أو «اللغة - الحدث» أو «اللغة - الواقعة» لها قوانينها الخاصة التى ابتدعتها لنفسها ؛ فهى تزداد غنى بما تمتح من المصادر والينابيع المتاحة كلها ، ومن الفصحى التقليدية والحديثة ، ومن سياقات العلوم أو الفلسفات ، ومن مفردات المثقفين الآنية ، مباشرة أو بطريق غير مباشر ، من اللغات الأجنبية على السواء ، ولكن الأهم من ذلك أنها لم تعد لغة أديب تقليدى - حتى فى داخل إطار العامية . ولم تعد أداة للنقد الاجتماعى الصريح المباشر ، ولا لغة المتعة بالوصف الاجتماعى المرهف ، كما كانت عند بيرم فى إبداعاته المتميزة ، مثلا ، بل دخلت الآن إلى ميدان الشعر ، الشعر كما تعرفه حساسية العصر كله ، ودون أن تضيق بها مواضعات اللغة . إذن فقد تأكدت يفاعتها ، وأثبتت لنفسها أصولها وأنسابها وقراباتها ، على أيدى مجموعة من شعرائها الذين يضربون فى تيه ، لأنه غير مطروق ، ولأنهم يختطّون دروباً كانت مغلقة ، ويكشفون فيها منابع كانت مسدودة ، ويذكروننا فى ذلك بأعراق حية فى الدماء برغم الصروف والمحن . وأنا أزعم أن القرابة الحقة إنما تقوم بين هذه الأعمال ، بهذه اللغة ، وبين ما عرفناه باسم الشعر الحديث ، أو الشعر غير العمودى الذى كتب ويكتب منذ الخمسينيات . هذان التياران فيما أظن ، هما تيار واحد قد انشعب إلى ثنائية فى اللغة ، ولكنه واحد ، يتطور ، ويتدفق ، ويتغير فى داخل هذه الواحدية نفسها .

إننى أريد أن أثبت لهذه اللغة المصرية ، فى شعرها الحديث ، أصالة - ولندع الآن أجروميتها وقواعد صرفها . وإنما الأصالة التى أعنى ، هى تحدرها مباشرة من الحساسية الثقافية العامة المعاصرة ، بكل ما تحمل هذه الحساسية من تراث ، وكل ما تسعى إليه من تحقيق ، فى وقت معا .

ومن الواضح أننى لا أريد أن أنفى - ولا يمكن أن أنفى حتى إذا أردت - هذه الفصحى التى أتحدث بها الآن ، ولا أن أهون منها أدنى تهوين . على العكس ؛ للفصحى أيضا حيويتها الجديدة والمتجددة ، ومشكلاتها القديمة والجديدة أيضا ، وهى تثرى وتتجدد ، بل تنفجر أحيانا . وأنا مؤمن أنها لغة شديدة الأيد وبالغة الرهافة معا ، وأنها بطبيعتها نفسها ، ثرية وثرة ، وفسيحة بل شاسعة الأرجاء ، لا يمكن أن تُستنفَد نواحيها . وإنما أريد أن أقول ببساطة إننا أمام ظاهرة ، واقعة ، وأنه لم يعد من الممكن أن يمارى أحد فى أن للغة المصرية شعرها ، وأنها قادرة على أن تفى بهذا الوعد ، وأن تحقق هذه البشارة ، أى أن تحمل أعباء الشعر ، الشعر فحسب ، على إطلاقه ، دون تحديد .

وأظن أن ماجد يوسف هو واحد من أبرز وجوه هذه المجموعة من الشعراء الذين يعطون لغة أهل مصر صوتها . وهى تعطيه ، من ناحيتها ، صوتا له وحده . وأظن أن هذه علامة فارقة من علامات الشاعر الحق .

وصوته منذ الآن قد أخذت نبراته وإيقاعاته تتحدد . بدأ يخلص من شرنقة التكوّن والتخلّق ، وينفض عنه عقد الحرير الذى ارتبطت به ولادته ، من أصلاب أسلافه الأقربين . والذى يعرف أشعار ماجد يوسف الأولى لا يمكنه أن يخطىء نبرة شعراء مثل صلاح جاهين ، وعلى الأخص سيد حجاب ، تتسلل إلى صوت الشاعر وتمتزج به ، لا فى الهموم العامة ، أو الاهتمامات العامة فحسب ، بل فى مفردات اللغة الشعرية كذلك ؛ فى التعبير عن طريق البحر ، والسمك ، والمرساة ، والشباك ، إلى آخر هذه المفردات ، بل فى الصياغة نفسها . ويكفى أن أشير هنا لمجرد التدليل ، فما أظن أن هذه القرابة بحاجة للبرهنة ولا حتى للجدل ، إلى بيتين ، عثرت عليهما على وجه السرعة دون بحث ، من الشاعرين :

فعندما يقول سيد حجاب :

صُوتك ضفيرة حرير يفرش سلالم فوق حيطان البير

ويقول ماجد يوسف :

لَمَّا المِسا يجدل ضَفاير غُربته فى عينيكى لَحْن من الأسى ح افرد شِباكى فوق بحور الليل

فنحن هنا بإزاء شاعرين متفردين متميزين ، وروؤيتين شعريتين لكل منهما وجوده . بل حضوره ، ولكننا أيضا بإزاء نوع من سيطرة صوت الشاعر الأول والأسبق ، وتأثيره .

ولا أظن أنه يمكن أن يكون هناك خلاف حقيقى حول هذا التأثر ، أو هذا النسب إن شئت ، على مدى الديوان الأول ، فيما أعرف على الأقل ، لماجد يوسف . ونظرة سريعة ، فى تحليل النصوص ، عند ماجد يوسف من ناحية ، وصلاح جاهين وسيد حجاب من ناحية أخرى ، سوف تثبت هذا النسب بلا عناء . وهذا أمر طبيعى ، بل جيد ، لأنه يبصرنا بتسلسل الظاهرة ، وبمعنى ما ، بأصالتها ؛ ولأن ماجد يوسف ، فى عمله الأخير ، يخلص تماما من هذه التى أسميها «سيطرة» النبرة السابقة ، نبرة غيره ، نبرة سلَفه ، لكى يجد صوته الخاص ، بعد فترة انقطاع طويلة ؛ أظنها كانت ضرورية جدا ، بل حيوية وأساسية .

ونبرات صوته ، على ما فيها من غنائية متوقَّعة ، تتشكل بهموم المعاصَرة المعاصِرة . هل نصغى معا إلى هذه الغنائية السهلة العذبة المنسابة بطلاوة ، بما يكاد يكون عفويا ولكنه ليس عفويا :

حصان فى البرارى

بيرمح قبالىف دروب المدينة

ويضحكْ فى عيون البيوت الحزينة
وتضحك سنانى
وأترك عنانى لحصانى ياخدنى يجيبنى
يقول ما بداله
يطير عند بير الكلام والمعانى
وافْحَتْ ف قلبك آلاف الأغانى

ومن نفس القصيدة :

ياعين . . ياليل . . ياليل . . ياعين
ويوْصل شعاع الكلام يا حبيبتى
- شعاع الألم -
بين عيونك . . وبين
حصانى اللى رجله انتنت م السفر
حصانى كبا
وحتى الشموس اللى طول النهار كانت تبوس الطريق
ماشبعت ونالت مرادها خلاص . . .

أما هموم المعاصَرة فكثيرة ، ومثقلة ، وهى تتراوح بين أسئلةٍ عن الماهية نفسها ، ماهية الشاعر ، والإنسان ؛ وأسئلةٍ - وقليلاً جدا أجوبة - عن مصير الوطن ، وأصوله ، وهويته .

(راجع مثلا قصيدة «البير» وقصيدة «ترجيعات على ثلاث زوايا .)

وما من شك فى أن هذه الهموم هى بطبيعة الحال هموم أهله الذين يقول عنهم ، ولهم ؛ ولكنها أيضا هموم حساسية العصر التى لايعرفها إلا المثقفون . وهذا ما يتضح وتقوى ملامحه فى شعره الأخير . فى قصيدة أخيرة له : «دراما الأبعاد العشرة» ، بحث أساسى عن هذه الهموم المزدوجة : ماهية الإنسان وهوية الوطن . وهو بحث ملتاع ، لاعج الحيرة ، فليس هناك ما هو مضن وممض أكثر من الحس بالتساؤ ل عن الهوية ، بل عن الماهية نفسها . هل نسمع هذه اللغة :

من طاقة النَهدين بافتح بيبان العطش بادخل لأعماقك باطلع لسابع سما بانزل لسابع أرض طين السكك فيّا الحيرة حيرانه - كالنجم - فى عنيا والشمعة مطفية بتنور العتمات وانا باقطع المسافات عند المفارق أبات واسأل حكيم عنك يمكن يكون لقمان - جايز يكون سقراط - زرادشت - بوذا - فلان - يمكن يكون علان . . . مايردش السؤ الات . .

هذه . إذن هى لغة الشعر المثقف المدرب الحساسية ، أولا وأساسا . إنه خصب فى أصوله ، وثر المنابع ، ولكنه يواكب اليوم ، ويتطلع بالضرورة إلى غد . وعندما أقول خصبا فى أصوله فإننى لا أضع تقييما نقديا «خارجيا» فقط ، ولا أصف هذا الشعر من خارجه ، فقط ، بل أقصد قبل ذلك إلى مصاحبة الرؤ ية الشعرية نفسها . انظر إليه كيف يبدأ السؤ ال : يبدأه من بؤ رة مفتوحة فى أصل الخصب نفسه والعطاء : « من طاقة النهدين يفتح بيبان العطش » . فليس ماجد يوسف سليل العامة من شعبه فقط ، هو أيضا سلسل «بلوتولاند» شاء أم لم يشأ ، والمتحدر من أصول الإنتيلجنسيا المصرية ، قديمها وحديثها ، وهو يبتعث ، بجرأة شديدة جدا ، لقمان وزرادشت وسقراط وبوذا ، فى بيت واحد ، دون تمهل ، وبتلخيص يدعو إلى الروع والصدمة . ولكننى أحسه تلخيصا مشروعا ، متمثلا ومستوعبا ومسلما به . ما أريد أن أقول هو أن هذا النوع من التلخيص المندفع يمكن أن يكون مجرد ترصيع أو سرد ، أو قرقعة لحبات مسبحة متتابعة . وهنا مزلق يقع فيه كثيرون من محدثى الإنتيلجنسيا المصرية - وغير المصرية - عن حسن نية ، أو عن فقر فى الحساسية ، سواء . هنا يصبح مجرد رصّ الإيحاءات الملتقطة بأصابع باردة دلالةً وبينةً على الافتعال أحيانا ، وعلى الضحولة فى أكثر الأحيان . وأشهد أن الكثيرين الكثيرين من شعراء الموجة الجديدة بالفصحى أو العامية ، مدانون فى هذا المجال . أما ماجد يوسف فأحسه من غير هذه القبيلة ، وإن كان مايزال عليه أن يتخلص تماماً من قبضتها ما ينقذه هو ما ينقذ الشعر : حرارة البحث ، والأمانة فى السؤ ال ، والخشية من الجواب السهل ، والوجل من الوقوع فى أسر الشعار ، والقالب ، والنمط ، والمعد سلفا ، والمصنع جاهزاً فى فبارك الثقافة الشائعة . ماينقذه هو تفادى هذه الهوة الممهدة التى يريح السقوط فيها .

ومعذرة إن كنت ركزت انتباهى قليلا فى هذه النقطة . فهى سمة واضحة من سمات هذا الشعر الواضح ، وهى تتردد فيه وتتراوح أصداؤ ها كثيرا . النبض المتسارع ، والإيقاع المتدارك ، والصور المتلاحقة بل المتدافعة المتراكبة ، ملخصة ومقطوعة ، تومض ويصطدم بعضها ببعض ، بل يقع بعضها على بعض ، ويطبق بعضها على بعض فى نوع من التعانق متعدد الأذرع والسيقان : هذا ما نجده فى شعر ماجد يوسف ، بوضوح يظهر فى البداية فى التركيبات الموجزة ذات النكهة السيريالية ، ثم يتفجر فى قصيدتين على الأخص «ست الحسن والجمال»حيث نجد متتالية ، أو متتابعة بارزة : « ع الحيطة سيوف بحروف لمّع - ودروع من فوقها آيات قرآن - وزرود من فوقها أسود بشناب - ورماح مسنونة على الأبواب - ومراوح ريش - وكتاب أسرار - وقصايد شعر على الأحجار - وسنابك خيل عند الأعتاب - وجراب - وسروج - ومصباح لعلاء الدين مسروج - وصور

لقلاع - واسوار - وبروج - ومروج خضرا - وبنود - أعلام - وأبوزيد ع الحيط ومعاه عنتر - وحمام زاجل - وبشارف عربى ومزيكا تواشيح أندلسى - وكام خنجر - راجل مشدود لابس عمه . . بينادى لتنزاح الغمة - تمثال لأمير باين أحمس - وقصاده تمام الزير سالم - وادهم -وياسين - وصلاح الدين - وملابس عربى ونرجيله . . » وهكذا هكذا ؛ فالمتابعة طويلة ؛ ولكنها ليست شائقة فقط بل ذات دلالة شعرية واضحة . ثم تنفجر مرة أخرى فى صور قاهرية حديثة ، فى قصيدة «دراما الأبعاد العشرة» ، أقتطع منها فقط لحظة أو لحظتين : «ضحكة حبيبتى - الشمس - موت الضل - نزف الريح - إعلان الفيلم - زحام بشر - آهة جريح - عربية أجرة - دموع برىء - شهوة جسد - صرخة وليد - كبارية - خُطَب - جامع - رغيف - طوابير - قلق - أوتوبيس - فراخ - كستور - صحف - ملاليم - سكن - أشعار - مطر - سيارة شيك - جعانين - جزم - خطب - انتحار مزمار - غنا - تصريح - مدير - مومس - قتيل - تعمير - عبور - إنجاز - بمبه - أسنان خداع - سرير - حرام - يسار - حصار - جواز - خمور - سجون - مجنون - » وهكذا وهكذا . حتى يقول : «تفتح إشارات المرور تولّع مصابيحى الغريبة تلتمع بالألف لون . . » . وأظن أن هذا الاحتشاد المركب المميز ليس له فقط دلالة اجتماعية مفصحة - وهذا مهم - بل هو أيضا وأساسا عند هذا الشاعر قيمة سيكلوجية أصلية وأولية . أظن أن طبقات الوعى عنده مفتوحة بعضها على بعض ؛ أن المسار من الوعى الصاحى إلى أغوار سفلية عما هو تحت الوعى الصاحى مسار غير مسدود . ومن قيم الشعر ، فيما أتصور ، أن يزيح السدود عن هذه المسارات ، فتصبح بصيرتنا عندئذ بأنفسنا وبالعالم من حولنا ، أنقى وأصفى وأعمق .

ومادمنا فى هذا السياق فهل نشير أيضا إلى الإيقاعات المتراوحة غير المَلولة التى تمتاز بها موسيقى هذه اللغة ، عند هذا الشاعر ؟ فهى ، إلى الغنائية التى عهدناها فى مثل هذا الشعر كله ، بسلاستها وطلاوتها ومذاقها الخاص ، بل بما فيها من جرس طفولى أحياناً - هذه صفات لغة أهل البلد - تتجاوز هذه الإيقاعات الوجيزة المُرَقَّصة إلى وقع أثقل خطى ، وأملأ وزنا ، وأكثر توترا بدراما مشدودة ومتطاولة الرنين ، بل أحياناً مثقلة - بالمعنى الطيب للثقل - بأحمال من ذهن يعرف أيضا كيف يبلو محنة التفكير . وليس هذا أبداً بالقليل .

نسمع هذه الغنائية أولاً فى مقطع من «ست الحزن والجمال» :

«وأدوّر عليك فى طينه شراقى
وأروى العطش فوق لسانى باسمك
ثم من قصيدة دراما الأبعاد العشرة» :

يا أم العروق الدم فيهم أنْبيا
تنزف جروحك - ع الجبل فى كل يوم -
. . شاعر مسيح الأرديه
صَلَبه السؤال على باب يهوذا اللى انتحر . .
. . جُوّا العيون المضحكة والمبكية
يا أم العروق الدم فيهم أغبيا
الطير على الأربع جهات . .
. . لِمّ جناحاته وحيا
تنزف جروحك - فى الصعود - شاعر يوحنا الأغنية
مطلوقه من براكين دماه كل الطيور السالوميّه المشجية
يا أم العروق الدم فيهم أذكيا
لسه الصخور ناهشه الفرسَ
ومرشّقه سيوف الحرس على كل باب من بوابات القاهرة
تنزف دما الحلاج - فى جرحك - أغنيات المسفوحين فى الأقبيه .

فى هذا السياق نجد أحد تقاليد الشعر المكتوب باللغة المصرية ، حيث تحتل المفردات الفصحى مكانها ، بشكل ضرورى ، وتتمثل اللغة هذه المفردات ، دون عناء ، فيقول الشاعر ، مثلا :

تفَجَّر عينيك البدَع من سكونى ، يكسر شعاعهم مواسم كُمونى

أو يقول :

تبرق الأشياء فى لحظة ، تصعق الطير المحلّق ، ينكفى فى بير الفجيعة .

أو يقول :

متْخصّبة بالرؤية فى كف البشير

فهذه مفردات لا يقولها إلا المثقفون ، وبالفصحى ، فى داخل جسم لغتهم ، تتجاور مع مفردات مأخوذة مباشرة عن أصولها الأوربية ، وهى شائعة على طول هذا الشعر وعرضه ، دون انفصال ولا افتراق . فليس تطعيم اللغة الشعرية بالفصحى هو القضية ، بل تطويع العامية وإكسابها المقدرة على النهوض بأعباء التعبير ، وتمثّل التراث الثقافى العربى والأوربى على السواء .

هناك تكنيك الشاعر الذى لا أريد أن أطيل القول فيه ، وهو موفق وأصيل فى معظم الحالات ؛ ومنه : التقطيع ، والتزامن ، والحوار ، وكسر سياق السرد الزمنى ، إلى آخر هذه الحيل الفنية التى أصبحت اليوم كلاسيكية تقريبا ، ولكن المهم ليس فى صياغتها بل فى اندماجها بالعمل ؛ ليس فى مجرد موسيقيتها بل فى وظيفتها . ونموّ عمل الشاعر ، فى هذا المجال ، نموّ صحيح .

وهناك ما اصطلح على تسميته بشفرة الشعر ، أو رموزه .

هذه الشفرة عند ماجد يوسف قريبة ، ومأخوذة من الرصيد العام لهذه «اللغة» فى موجة الشعر الحديث ، فصيحَة وشعبيَّة على السواء : الحصان ، والديك ، والسفينة ، وما يدور فى فلكها من مفردات ، والطيور والغربان - كلها واضحة الدلالة ، تكتسب نغمة شخصية أحيانا ، ولكنها مع ذلك ، من الرصيد العام . هذا بالإضافة إلى مفردات الأعلام الدالة على تجريدات : يوحنا وأحمس وسالومى والحلاج وعنتر وهكذا وهكذا . . هذه أيضا من مخزون الشعر الحديث ، لا ترقّ وتونع وتحيا بحياة خاصة إلا فى القليل ، وقد تمنيت لو وصل الشاعر إلى شفرة خاصة به ، لا تضيئها إلا خبرتُه المتميزة .

أريد بعد ذلك أن أكتفى بهذا القدر من تلمس الجانب التشكيلى فى شعر ماجد يوسف ، لكى أخلص - وفى حسنا دائما هذه الرؤ ية التشكيلية ، أو ينبغى أن تكون - إلى الجانب الآخر المرتبط بها أوثق ارتباط ، أى إلى ما أرجو أن نصطلح عليه بالجانب المحتوَى ، يعنى ، بعبارة ساذجة وقاصرة ، «المضمون» . (ومرة أخرى وإلى مالا نهاية : لا أقصد إلى أى فصل ، بأى معنى ، بين التشكيل والمضمون) .

أظن العالم عند ماجد يوسف معجونا بنوع من الحسية العضوية حميم ، أكاد أراه عالما جسديا ، بل أكاد أرى العالم كله عنده جسدا حيا يتمزق وينتشى . ومن تجاربه الأولى حتى آخر أعماله تحس هذه الجسدية الأنثوية فى العالم ، وهى على الأغلب أنثوية .

نقرأ فى هذا المحيط أبياتاً من القصائد الأولى ؛ صورا مُقْتَطعة عن سياقها حقا ، ولكن لها حضورها الخاص المتفرد :

«ساعة ما ارتعش نهد النخيل/السَعَف قال الواد كبر»

أو :

«لحم السفينة اللى اتحرق»

أو :

«نِنّى عين القمح/حبة بتشبه غنوق ، نزلت دموع الملح منها»

أو :

« الدم بارق على النهود . . فوق الصدور المِتْلِيّة الناهدة»

ومن قصيدة «سبع سطوع للعقم» :

«السما نهد العشيقة اللى انتنى بالرقص ليلة دُخْلتى
شهدو النجوم المحروقين فى عيون حبيبتى فرحتى»

ومن قصيدة : دراما الأبعاد العشرة :

يِرْضَع فى حلْمات الخريف سمّ السكوت والمسكنة
واعصرُ على الريق اللى جف من الحنان ننّى العنب

ليست هذه الأبيات نادرة أو غريبة عن قاموس الشاعر وعن سياقه . أنت عنده تمسك العالم جسداً ، وجسداً أنثوياً على الأخص . وليس هنا استعارة أو تطعيم أو إضافة ، بل نوع من التوحّد بين العالم والجسد - الجسد الأنثوى على الأخص فى مواطن خصوبته : النهد والبطن والفخذ ونِنى العين ، وهكذا .

ولكن هموم الشاعر - فى المقابل - تكاد تكون هموماً هندسية ، إن صح الاصطلاح ؛ أعنى هموم العقل ، وانصباب الفكرة فى حدود محسوبة .

نجد هذا فى أبيات هى أيضا ليست من شوارد هذا الشعر ولا نوادره ، بل من صلب قاموسه وسياقه ، مثلا :

«قلبى على الكلمة داير يلف . . ساعات تبقى مركز إضاءته وكونه»

أو :

«تِبْنِى العيون . . اللى اتْمَلتْ بالدود بياكل فى الدواير كلها»

أو :

ينسحب م القاعة أهلى . . كتلة باهتة م الخطوط الضايعة فى ملل الملامح .

يرتجف بنيانى كله . . تهرب القدرة الوحيدة اللى امتلكها» .

أو :

«تِنّين حقيقى فى زمان المَيكنة . . عصر الحقن

تضغط زرايرى إيدْ قوية من السلوك والكهربا» .

هنا نجد لَبِنات التكوين الشعرى معمارية وهندسية بل ميكانيكية . وهى موظفة شعريا ، بقصد أو بغير قصد ، فى داخل رؤ ية واحدة غير منفصمة . وتحس ، على الفور ، فى شعر ماجد يوسف ، هذا الولع بمفردات الهندسة والميكانيكا ، الدوائر والسطوح والخطوط والزراير والأبنية وهكذا . ومن السهل جدا طبعا أن نقيم الصلة بين هذه المفردات الشعرية وبين مفردات العصر الذى نعيش فيه ، هذا فى مستوى أوّل قريب مشروع ومتصوَّر ومفهوم بل شائع يكاد يكون سوقيا مبتذلاً . إنما المهم - أو المَحك - هو القيمية الشعرية الأصلية لهذه المفردات . أهى ، مجرد استعارة ، أى اقتراض من الخارج ، ودين له عبئه وثقله ؟ أهى إضافة ، أى مجرد حشو وتزيد وفضول ، يعنى مجرد ترصيع وتزويق ظاهرى ، أم هى - كما هو من الضرورى أن تكون - مقوم من مقومات شحنة الشعر ، ومحرك أولى لطاقته ؛ أعنى عنصراً أساسياً لو مسسته بالحذف أو الاختزال لانحسرت الطاقه وتهاوى البنيان ، واختلت وظيفة - الكيان الشعرى أو وظائفه ؟

والسؤال الثانى ، المترتب بالضرورة على هذا السؤال ، هو : هل هذا فى مقابل ذلك ؟ هل قاموس الشاعر العضوى الجسدى يقابل قاموسه الهندسى العقلى ؟ هل يقابله كما يتقابل طرفان متمايزان ، مستقلان ، منفصلان ؟

فى بداية تجاربه نعم . كان هذا التقابل - وأكاد أقول التناقى - واضحا وملموسا . كان بين القاموسين نوع من الشق أو الشرخ . أما فى أعماله الأخيرة فهناك نوع من التمازج الآخر المركّب بين جَسَدانية العالم وعقلانية الشعر . فى الأول امتزج العالم بالجسد من ناحية ، وامتزج العقل بالشعر من ناحية أخرى ، وبقيا فى حال من الانفصال المتوتر المتجاذب ، كل منها على حدة . أما فى عمله الأخير فنحن ، لحسن الحظ ، بإزاء أنماط من التصاهر بل من الانصهار ، تتراوح صعودا وهبوطا فى جدلية خاصة . كانت الفروق والشروخ فيها ظاهرة فى الأوّل ، ولكنها فى ظنى تتجه باطراد إلى تلاحم جديد ، ومتكامل ، إن لم يكن كاملا .

فى قصيدته «دوائر التحول» :

واحد كنا . . وبقينا اثنين
وحاصرْنا هِناك حتم البعذين
والدمّ غراب فَحَت المركز
ورصاصة اندبّت جُوّا العين

أو :

وخلقت بؤرة الانحناء للمدّ . . شهوة الانطفاء . شكلّتْ من عبث التتابع سمفونية الاحتياء .
وطلعت من جوع الانهيار . بالرى من لحم الفرار . والضىّ من دم العطش .
ومن السقوط . . عَرفت مدْخل الارتواء .

هنا نجد الانصهار الكامل بين القاموسين ، فى سياق واحد ، فى رؤية خاصة غير مشقوقة .

عند ماجد يوسف حس تاريخى حاد ينتهى بما أكاد أراه توحداً بكيانٍ حيٍ ممتدٍ عَبْر وطنه ، وجنسه . ومن ثم فهو ليس استحضاراً لتصورات ثقافية ، وليس ابتعاثاً لصور تاريخية أو فولكورية - وليس فى ذلك غضاضة على أى حال ، عندما يكون هذا الاستحضار أو هذا الابتعاث مبرراً وموفقا - ولكنه - هذا الحس التاريخى عند الشاعر - يتجه نحو شىء آخر ، نحو بصيرة عريضة .

وهنا أيضا أحسست أنه بدأ ، فى عمله الأول ، بتتابعٍ تاريخىٍ منفصل على نحو ما عن الشعر ؛ بدأ بتجربة تاريخية إنْ صح القول ، خارجية ولكنها شديدة البلاغة وشديدة الوقع . ولكن هذا التراكم نفسه يصبح نوعا من التيار الحى ، بحرارته واندفاعه ، ويكتسب كثافة داخلية ، بمجرد أنه تراكم عضوى يترتب بعضه على بعض فى نسقٍ يبدأ فى أن ينبض ، ويحيا ، وليس مجرد رصف للصور ، ولا مجرد تتابع آلى مرصوص .

أما فى الأعمال الأخيرة - «دراما الأبعاد العشرة» ، «وتحولات الخروج من الدواير المثلثة» - فيصبح مسعى الشاعر هو تلخيص التاريخ - التاريخ المعيش فى دخيلته ودخيلتنا - تاريخ الوطن ، والإنسان فى الوطن ، وأكاد أقول تاريخ الإنسان . وهو مسعى طموح جدا ، أكثر مما ينبغى ، ولكن له فضل الطموح وفضيلته . ومن ثم تُضطر الخبرةُ الشعرية اضطرارا ، فى سياق هذا المسعى ونتيجةً لضروراته - إلى أن تصبح واحدة ، متماسكة . ومن ثم فإن البصيرة لا تتأتى ، ولا تأتى ، لاحقة للتراكم ، بل تسبق بصيرته الآن الخبرة الشعرية نفسها وتعاصرها وتتولد معها . تصبح الرؤية والشعر واحدة متعاصرة . لم يعد الزمن الشعرى تتابعا ، بل وحدة تجمع بين الماضى والحاضر والمستقبل . ولا يمكن هنا أن نستشهد - كما أمكن فيما سبق - بأبيات مقتطعة من السياق . القصيدة كلها تصبح كُلاً غير قابل للتجزىء وغير منفصم . هذا ما يحدث فى «**دراما الأبعاد العشرة**» ولم يكن قد حدث فى «ست الحزن والجمال» ، وهذا ما يحدث فى «**تحولات الخروج**» ضمن سياق أوسع ، ولم يكن قد حدث فى «**سبع سطوح للعقم**» .

ومن المقومات الأخرى والأساسية فى شعر ماجد يوسف :

حسه بالإثم فى العالم ، وحسه بإثم العالم : هذه الخطيئة المخامرة بل الغامرة تجد أوضح تعبير لها فى قصيدة من قصائده الأولى بعنوان : «**حيوانات**» :

«**دخل الشيطان/فتح البيبان/فى الفجر صلاً بالأنام/ ضحكت عينيه بالنار وبالشهوة الحرام/مد الإيدين - الحية وبالتعابين - يرموا السلام**» .

إلى أن يقول ، فى إدانةٍ كاملة ، ومقلقة ، للناس كل الناس :

«**نطق العرَق ، والعُرى بِينْهم ، والسُكات ، واتكلموا كثير من غير كلام .**
واتبادلوا أكل التفاحات . . .»

وهى خطيئة لها بلا شك إيحاءات اجتماعية كامنة . لكن دلالتها الميتافيزيقية واضحة ، وهى لذلك قاصرة . هى دائرة صغيرة كاملة ؛ أعنى صغيرة وإن كانت كاملة . ولذلك فإنها تقترن بالحس بالعى والخرس ، وأظن أن فهمها ، على وجهها ، لابد أن يرتبط بإثم آخر ، ولكنه مُنقِذ ومُحْيى ؛ إثم الحس بالعى والخرس . لكن حدس الشاعر لا يتوقف عند هذا الكمال الصغير المُحَاط به فى دائرة إثم العالم المغلقَة ، لذلك نراه ، على الفور ، فى قصائد أخرى ، يستشرف باب الخلاص ويجرى

خلفه ، عندما يقول :

«مكسورٌ جِناح الشعر فىَّ ، ومِنْجرِحْ خَدّ الكلام» .

أو يقول :

«أخرس وُهمَّا ما يعرفوش ما تقول بَقه ما تقول بقه . . ما . . تقول . . بَقه . .»

ولذلك أيضا فإن فى هذا الشعر تفاؤلا - وكل تفاؤل فيه سذاجة - فى داخل مأساةٍ تكاد تكون حسية ، وفيه شوق نحو العدالة والحقيقة . هذا أيضا يمكن أن نثبته من شعره الأول بأبيات واضحة دالة :

القاتل الأَبْلَهْ قتيل/ساكن فى جُحْر المستحيل/مش عارف انّ الصخرة/لابدَّ ترْعِد بالصهيلِ .

فهذا إعلان مفصِح وبيِن عن الإيمان : الإيمان بضرورة اندحار القهر ، واستحالة استمراره ؛ الإيمان بضرورة أن ترعد الصخرة بصهيل الانتصار والانطلاق والعَدو نحو آفاق مفتوحة .

أو نسمع هذا البيت الجميل :

«المراكب يا حبيبتى محملة بجوع الصوارى للمراسى الحقّانية» .

فهذه رؤية فى غاية الجمال ، وديناميكيتها هادئة ولكن فعالة ، والتوق فيها للحق والعدالة توق أصيل ومثقل وعميق ؛ فالجوع للحقّ يبحر بثقةٍ نحو مرسى محتم ، وموجود . وهنا أيضا عبقرية تمتاز بها لغة الشعب ، فى كلمة «الحقانية» : هى أكثر من الحق والعدل إذا عبَّرنا عنها بالفصحى ؛ ففيها معنى التبرير أيضا ؛ فيها معنى أو ظل لمعنى متحدر من أصول إلَهة قديمة من آلهتنا ، هى مَعْت ، رفيقة أوزيريس ، التى تجمع فى ذاتها كل خلال الخير والبر والعدل والحتمية أيضا . هى فى الحقيقة «معت الحقانية» .

***

أريد فى النهاية أن يؤدى ذلك كله بنا إلى الفهم الذى ينير لنا هذا الشعر كله ، فى مجمله .

تصوّرى ، عَبْر مشاركةٍ لهذا الشاعر ، هو أن التركّز حول الأنا - الأنا الشاعر والأنا على إطلاقه - والتمرد على هذا التركز ، فى سياق متتابع حينا ، أو متعاصر حينا ، تكاد تكون التيمة الأصلية والأساسية عنده . ومن ثم فإن هَمَّ هذا الشعر الأصلى والأساسى هو الانفلات من حصار الذات ؛ من حصار الأنا ، إلى الحبيبة - الوطن - الأرض - العالم .

أظن أن فى هذه النتيجة مفتاح شعره ، وأن هذا الشعر ، فى هذا الضوء ، يصبح واضحا ، مفصحا . قد يكون غامضا ولكن ليس فيه لبس ؛ ومن ثم فهو شعر بحق .

فى هذا الفهم تتضح - بسطوع - قصيدة «سبع سطوح للعقم» . ففى هذه القصيدة نجد أن الأنا هى مركز الكون . نجد أن الشاعر يبدأ بذاته - وهو فى هذا يجعلنا نلحق بخبرتنا جميعا ؛ فنحن جميعا نبدأ بذاتنا . وهو يدور حول هذه الذات ، بألوانها الممكنة له ، فى ست دوائر أو ستة سطوح . الأنا هى كل شئ ؛ إنه لاينى يردد هذه الخبرة التى تكاد تكون عقيدة ، ست مراتٍ عَدًا .

«مَلَقِتْش مخلوق م البداية - إلا أنا . .»

وهذه الأنا تشع وتمتص ألوان العالم كله فى وقت معا . والنتيجة الضرورية هو فقدان الأنا فى العالم ، وكسر طوق الذاتية أخيرا ، من خلال معاناة متعددة الأدوار والألوان وخصيبة ، على الرغم من أنها تتناول تيمة العقم والمَحْل والخراب . العقم فى الواقع هو الأنانية ؛ والقصيدة كلها تصدر عن هذا الحس التراجيدى حقا بالعقم . وهو تراجيدى لأنه أولاً وعلى الرغم من حدته وأمانته المطلقة ، لا يسلّم ولا يعنو ولا يسقط بإرادته . هنا التناقض التراجيدى أساسىّ ، وإن كان مطموراً تحت ركام متقلب دَوَّار من مظاهر العقم المسيطرة . القصيدة تنتهى ، بعد تصاعد حاد متوتر حتى لتوشك أن ينشرخ صوتُها ، إلى هذه الرؤية - الحلم :

«والحلم شايفُه بيتْفِلت من صلب عودى اللى انحنى . . الحلم سلطح نفسه فى عيون الصغار . . بصيت على اللوحة السراب . . ملقتش مخلوق من البداية . . حتى أنا . .»

صورة العقم بألوانها الستة ، تمحّى وتصبح سرابا ، تفقد الأنا ذاتها . . ولكنها تفقد ذاتها لا فى عدمٍ كامل ، فذلك لا يمكن أن يتسق مع كل خصوبة تجربتة السابقة السرابية حقا ، ولكنها مجسدة وعضوية ، بل تفقد ذاتها لأنها تفلت إلى هذا الحلم الذى ينبثق من صلب الانكسار ، ويثبت فى عيون الصغار . وهذا ما أسميه بالتفاؤل . إنه ساذج ، ربما ، ولكنه جذرى .

والمعاناة عبر السطوح الستة وحتى السطح الأخير الذى لا لون له - لأن فيه كل الألوان فيما أظن - هذه المعاناة هى فى القصيدة حوار صعب ومتلاحم كأنه صراع العناق - كأنه صراع يعقوب مع الملاك - بين الذات والعالم الذى يتخذ جسد الحبيبة فى مستوى أول ، ويتشكل بأرض الوطن فى مستوى ثان ، ينتهى بأن يفصح عن نفسه - هو العالم كله - فى المستوى الأخير . سطوح العقم الدوارة المتحركة هى مستويات هذا الصراع - العناق :

« جسمك المحفور فى جسمى »

رؤية ليس فيها أقل لبس . هو جسم الحبيبة ولكنه أيضا جسم

الوطن المعشوق والمقتول معا ؛ جسم العالم المحبوب والممقوت معا . والإفلات النهائى ، من هذا الحصار الذى يضرب بطوقه الداخلى المحفور فى جسم الذات نفسه ، إنما يأتى عندما تَمحى الألوان ، بعد تبادل طويل للاتهام ، وغوص يزداد غورا فى الحس بالخطيئة ، تظهر بداية التطهر ، وينكسر طوق الانحصار ، وتبدأ على الفور القصيدة التالية ، شديدة الوضوح والأمانة ، فى المقطع الأول من « **تحولات الخروج من الدوائر المثلثة** » بل فى عنوانها نفسه :

« ولأننا كنا أجِنّه من بداية الأسئلة . كان الخروج هو التمن للاكتمال

كان المعادل للسؤال . . اتفجّر النبع البرىء فى بؤرة الكهف الحلال » .

إذن فهذا هو السعى إلى الخروج من حصار الأنا ، من حصار التشوّه والاستحالة ، من طوق الدوائر المثلثة ؛ وهى مثلثة لأنها شائهة ومعوجة وآثمة . هذا هو السعى إلى الخروج منها للبحث عن الخلاص ، عن الاكتمال ، عن الدوران الديناميكى الحى . والبحث يبدأ ، ولعله أيضا ينتهى ، من خلال الفن . هذه قصيدة معاناة الخروج عن طريق الفن . وسوف تقرأونها ، فهل تتلمسون فيها معى هذا البحث المضنى الشاق - والممتع معا - إذ تكون :

« الدهشة طِير بجناح حَجَرْ

والبرق فاس خَصَّب جبين الرعد بالنهد/المطر

الواحد الفرد انشطر . . كان الحلول هو الشهادة بالانشطار

واتكوَّر الكُون بين فِخاد الشمس والعقل - الإلّه »

جلىٌّ ومبين هذا البحث وما ينتهى إليه ، ولكنه ثقيل أيضا وممزق ، حيث جناحه حجرى ، وفأسه ساطعة الضربة . ولكن الفرد ينشطر ، لأنه لم يعد فردا ، بل اثنين ؛ أصبح هو والعالم ، فى خبرة حلول واندماج ، انطلقت الأنا - بجناحها الحجرى - إلى حيث تجد بؤرة الكون فى « العقل - الإلّه » ، وأيضا ، وفى الوقت نفسه ، فى جسد العالم ، ثورة الإخصاب المنير . إن جَسَدانية الكون تمتزج هنا بعقلانيته »

والقصيدة تبدأ بحثها الطويل بدعوة إلى الخروج والانفلات من حصار الذات المُخْرَسة الساقطة فى فزع السؤال ، فى رعب التكون ، بين شطين واضحين منذ البداية : الشعر والعقل . ولكن هذا الانقسام الأول ، هذا الجناح المشطور ، إنما يحدث مع ذلك فى قلب عجينةٍ كثيفة من مقومات هذا العالم المتفرد - الذى يمكن أن يكون هو نفسه أيضا عالما نعيش فيه ونتنفس بثقل ، ونحاول أن نحلّق بأجنحة كالحجر . ومازالت هذه المقومات هى عناصر الخصب والعضوية والحسية ممتزجة بعناصر الصلابة فى سياقها الهندسى المتعَقّل . مازلنا نجد أن الرد على انفجار البحث هو « عظْم السؤال » وإذن فليس ثم إجابة ، وأن ما ينتظرنا ، بعد الخروج من كثافة « بطن إيزيس » ، بعد النزول من « الرحم السَوْسَن » ، هو « أنشودة الفسق الحلال » . وإذن فليس ثم خروج من هذه العجينة العضوية ؛ عجينة الولادة . وإذن فنحن مازلنا فى دائرة منفتحة ومغلقة فى الوقت نفسه ، بل فى داخل دوامة من الدوائر المفتوحة المغلقة ، كلها ؛ فى داخل حركة مستمرة من الخروج والدخول ، بلا انتهاء .

نحن نشارك بعد ذلك ، حتى نهاية المقطع الخامس ، فى مسيرة متقلبة الأدوار وشديدة الغنى ، ومعقّدة التركيب ، يصعب اختزالها جدا إلى عناصرها الأساسية . هى فى الواقع مسيرة الذات فى صراعها مع الشعر - بأوسع معانيه التى تتضمن الموسيقى والرقص ونغم اللون وإيقاع التشكيل أيضا . وفى صراعها مع اللغة :

« وسألنى عن معنى اللغة ، قلت : الجنون » .

وسوف أخاطر هنا بأن أحدد بعض هذه العناصر الأساسية ، بتوصيف خارجى ، هيكلىّ ، لا أهدف منه إلا إلى شىء واحد ، هو مجرد تلمس الأعمدة الرئيسية - أو على الأقل بعض الأعمدة الرئيسية التى ينبنى عليها جسم القصيدة المتدفق الفوّار :

١ - إن الفن ليس مجرد أداة للإفصاح ، بل هو جوهر الكيان ، بما فيه من روع الوحى ، ومغامرة الهجرة .

« عريتك ودخلت الجوهر »

- الجوهر . . جوهر »

٢ - إن الانفصام عن التقاليد ، والخروج إلى ساحة الكشف والبراءة ، مغامرة محفوفة بالتردى ، ولكنها هى الضرورة التى تتجدد باستمرار ودون توقف . والتوقف عنها هو الموت بعينه .

« ما بقاش فى جسمى أى موضع إلا فيه طعنة جناس أو جرح رتم

واديني بالفظ على الفراش

أنفاس تقاليدى . . الكفَن . »

أو« واحرقى ريش بغبغانى واصعقى عُهْر النموذج والمِثَال والذاكرة

ما هو قَدَرك انك تسبقى » .

٣ – إن الفن هو نبوّة أيضا ، بكل ما فى النبوة من معاناة ومجد .

« آ آ آه زمّلونى . . زملونى

من حروف ومن فتون

فى مغارات المحاولة

البلابل دخّلونى »

٤ – إن الانفصال بين الشعر من ناحية ، وجسد العالم وعقله من ناحية أخرى ، مستحيل ، وزائف :

« افتح للشمس . . تاريخ اللمس

هاجِمْ بالنار قداس الفن . »

٥ – إن الذات المنقسمة على نفسها ، والمتوحدة مع ذلك ، هى ساحة البحث والصراع والانقسام هنا بين الجسد والعقل ؛ بين عنصرى الذكر والأنثى ؛ بين الفرد والمجموع ؛ بين الفرد والوطن ؛ بين التاريخ والمستقبل .

هذه العناصر الرئيسية الخمسة هى ، فى ظنى ، أعمدة المقاطع الخمسة الأولى من القصيدة . إن الإشارات إليها ، والإيحاءات بها ، أوضح من أن أردّدها ؛ فهى نسيج العمل كله ، وخلايا كيانه الحى الذى يصعب فصلها عنه بأى نوع من أنواع التشريح .

والتكنيك الفنى البحت هنا – إن أمكن أن نتحدث عنه باعتباره بحتا ، وهذا غير ممكن بالطبع – تتركز فيه السمات التى كانت قد بدأت تتخلّق فى أعمال ماجد يوسف الأولى . ولا بأس أن أذكّر بها : فإلى جانب الانصهار الحميم بين مفردات وتكوينات العربية الفصحى والعامية بنكهتها الخاصة ، نجد انصهاراً مركّبا آخر ، على مستوى أعلى مع مفردات قاموس المثقفين ، تحتل مكانها بلا أدنى افتعال ولا حس بالتقحم . وإلى جانب التجريدات العقلية نجد ابتعاثات الصور الحسية العضوية .

وإلى جانب أسماء الأعلام التى لا تقصد لذاتها ، بل يقصد بها الإيحاء بأفكار عامة ، أو تصورات ثقافية عامة ، نجد « تضمينات » كثيفة ومتلاحقة من عناوين الأعمال الفنية التى مارسها معه جيله كله – بل أصبحت هذه العناوين ، أو هذه الأعمال الفنية ، بما فيها أعمال الشاعر نفسه ، وأعمال أصدقائه ، هى مفردات التجربة نفسها ومقوماتها . فهو يُدخل تفاحة على قنديل ؛ وهو يشير إلى « سنابل » التى يصفها بأنها وجه ثان للغضب ؛ وهو يدخل إيقاع « الغزالة التى لا تحب الشعر فى الزمن الردىء » (محمود درويش) . وهو يتحدث عن الوقت الذى كان « للكائنات الطالعة » (على قنديل) ، وعن الرحلة الطويلة من « أقاليم الليالى إلى إقليم النهار » (أدونيس) ، ومن دخوله الأرض الخراب ولقائه بالرجال الجوف (إليوت) ، وعن ست الحزن التى تطلب منه أن يَقول لها « مرثية للعمر الجميل » (عبد المعطى حجازى) . وهو يسمع بَطَلَه فى النزع الأخير يغنى « أنشودة المطر » (بدر شاكر السياب) ؛ وهو الحبيب الذى كان قد أهداها « أزهار الشر » (بودلير) قبل أن يغوص فى داخل نفسه ويدفن نفسه فى « المقبرة البحرية » (بول فاليرى) . وهكذا وهكذا من « مركب » على طه المهندس إلى « عيون إلزا » أراجون ، حتى ينتهى – بعد أن كان قد بدأ – بنفس مغامرات « الإضاءة ، وكاف نون » التى وضع فيها هو وأصدقاؤه معقد طموحهم الفنى .

وسواء رضى ماجد يوسف وأصدقاؤه ، أو لم يرضوا ، فإن اللغة التى يُضْفَر بها هذا النسيج الفنى المتفرد هى أساسا لغة سيريالية . ولا أقصد مجرد لغة الألفاظ ، بل أقصد اللغة التى يفصح هو نفسه عنها بأنها « الجنون » ، لغة الحلم والوعى ؛ لغة الصحوة المفتوحة على أغوار النفس الداخلية التى نشارك فيها جميعا ، وهى مع ذلك حميمة ووحيدة عند كل منا .

أما المقاطع الخمسة الأخيرة فهى بداية العثور على الرد السليم شاعريا ووجوديا ؛ بداية الخروج من الذات حقا إلى ما هو غير الذات ؛ أى بداية التوحد بالجماعة ، بالأرض ، بالوطن ، بالعالم ، بداية انكسار – أو كسْر – طَوْق الأنانية :

« أنا – أنا – أنا – أنا

من نقطة الفنا . . إلى . . امتلأت بالجسد

أنا خرجت من أنا . . أنا »

حتى نهاية هذا المقطع :

« أنا . . أنا . . أنا . . أنا . . الواحد . . العدد »

وليس هذا الخروج بالشىء السهل ، بل تكاد تحسه يتم على الرغم من الشاعر ، بقانون لا يمكن أن يقاوَم ، ولكنه لا يطاع بامتثال سلبى ، بل يفرض لنفسه بقوة قاهرة .

هذا سفر الخروج المكتوب فى سياق مصرى بحت ، مرتبط أوثق ارتباط بتاريخ هذا الوطن الذى يعيش – مازال وسوف يظل أبداً يعيش – فى ذاكرة لا تموت ، والذى يتجه ، بلا حِوَل وبالحَتْم ، إلى أن « ندخل تخوم الانفجار ونفتح بيبان المستحيل » إلى أن « يتجسد معمار البذرة والسكين » إلى « نكتب مبادىء

الانسلاخ وندخل جحيم البونقة وننحت شجونة » - هذا الوطن - « فى الشروق » .

وفى هذا الجزء الرئيسى الثانى من القصيدة تبدو بجلاء خصائص الجمال التى يستطيع هذا الشعر ، بهذه اللغة ، أن يحققها : الشعر الحى الملتصق بوجداننا العميق ، دون حواجز - مهما شفّت أو كانت شاخة - من اللغة القديمة التى مهما تحدّدت أو تعاصرت فهى مازالت جدارا ، قد يكون جميلا جدا ومعبرا جدا ، ولكن تظل لها حدود حاجزة وقاطعة ، قائمة بنوع من الصلابة مهما كانت هشة ، لا تتيح هذا التدفق النابع من الوعى المصرى الخاص بأصالته الخاصة ونكهته الخاصة ومذاقه الذى لا يضارَع . ومع ذلك فإن هذا التدفق ، بموجاته الصاعدة الهابطة ، لا ينفصل عن نوع رهافة المعالجة ورقة المدخل وحساسية التعبير المثقف السوفسطى الذى لا يملكه إلا من عرف معاناة الفكر وخفايا الفروق بين ظلال الحس .

السؤال هنا : هل فى القصيدة ثم جنوح إلى الإسراف فى تقصى هذه الفروق الدقيقة بين مناحى التعبير ، بحيث تنحو ، شيئا ما ، إلى أن تَثْقُل موجة التدفق الشعرى وتربدّ ، وتكمد ، ويتطاير لها شىء من خَبَث الزَّبد الذى قد يذهب جفاء .

أظن أن شهوة الإبداع الجديد ، والكشف الجديد ، قد ثَقُلت أحيانا بالقصيدة ، فى جزئها الثانى ، على هذا النحو الذى كنت أتمنى أن يكون أصفى وأوجز ، وأقطع ، وأذهب إلى القَصْد الشعرى ببلاغة التركيز والاستغناء عن الفضول ومن ثم ، أقدر على حمل الرسالة الشعرية . قد أكون مخطئا ، وقد يكون امتلاء التعبير وكثافته واحتشاده بما هو غير ضرورة مطلقة ، هو الأقدر على حمل هذه الرسالة ليس هناك إلا معاودة تأمل العمل ومعايشته ، مرة بعد مرة ، لكى نصل إلى الاقتناع ، معا .

أما التطور الدرامى فى القصيدة فليس مبنيا على الجهل بالحقيقة والسعى إليها ، فها هى ذى الحقيقة مطروحة منذ البداية ومعروفة ، بل هو مبنى على البحث عن هذه الحقيقة المعروفة ، ببصيرة مسبقة وبدائية وأولية . والضرب فى دروب هذا البحث الممضّ ، من خلال تاريخ الفن ، وفن التاريخ ، من خلال عضوية العالم ، ومنطق المجتمع ؛ من خلال التجسد والهندسة ، حتى نصل إلى :

« وحِّد إيقاعك بالجميع / إنت اللى مليان بالجسد / إنت انتباه وعى العدَد » .

حتى نصل إلى :

« الدايرة كملت . . وابتدى بعث التحرر منْها . . ينحل قوس المنتهى . .

يخْرُج جوع تخضرّ صحراء السطوح . . على نوع ربوع تفاحة الشهوة

وإرعاد المخاض تتلمّ أجزاء الحقائق فى البؤر . . حسب الشريعة والقانون . »



مابعد القراءة الأولى
الحداثة فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى

ياروسلاف ستيتكيفتش

فلنفترض أن الحداثة فى الفنون شىء والجدة شىء ، وأن الفرق بينهما على قياس الفرق بين المال التليد والمال الطارف ، وأننا فى استهلاكنا اليومى لهما قد لا نتوقف لنفرّق بينهما . غير أننا خارج استهلاكنا اليومى سوف نتنبه بسهولة إلى أن المال الطارف يمكنه أن يصير تليدا مع الزمن ؛ أما ما افترضنا أنه ليس إلا مظهر الجدة فى فن من الفنون فلا يبقى منه رصيد فعّال بعد لحظة استهلاكه الأولى . ولعل اصطلاحنا الاقتصادى والاجتماعى هذا يساعدنا فى التركيز على الجانب الكيفى عوضا عن الكمى فى نقاشنا حول موضوع الحداثة ، وبخاصة إن افترضنا افتراضنا الثانى ، وهو أن ثمة علاقة عضوية بين الحداثة والإبداع ، وأن مثل هذه العلاقة لا تقع بين الإبداع والجدة . وخلاصة لتورطنا فيما لا يفيدنا أن نستمر فيه طويلا ، نلاحظ أننا مازلنا - أساسا - مع المشكل الذى نبهنا إليه «كولردج» عند تمييزه بين الخيال المبدع والخيال المنوع . وعلى سبيل المثال يمكننا القول بأن رأى كولردج نفسه كان هو الآخر مبدعا فى حداثته ، بغض النظر عن جدته .

قد تساءل الشاعر المصرى الحديث صلاح عبد الصبور مرة عما سوف يبقى من بعض رواد الأدب العربى المعاصر للتاريخ ؛ وكان منهجه المميز فى تساؤله هذا يدل على جدليتنا الماثلة بين الحداثة المبدعة والجدة ، وكان رده محقاً فى تحفظه . ولكننا يمكننا أن نصحح قراره النقدى بعض الشىء فنقول : إن الكثير أو الأغلبية سوف يبقى منهم للتاريخ إن اعتبرنا التاريخ مجرد سجل موضوعى للمجتمع .

أما السؤال الذى يهمنا حقيقة فهو ماذا يبقى من تاريخ الفن للفن ، وليس للتاريخ كهدف لذاته ؛ لأننا مع بنائنا المتاحف ، ومع تأليفنا لموسوعات تاريخ فن من الفنون ، لابد أن نحوّل حياة - أى طاقة فعالة - لتلك المستودعات الوقورة وهذا لا يحدث إلا عن طريقة التفريق والتمييز بل الاستثناء . فتقع كل جدة مرحلية كجدة فى كفة لا تمثل إلا التاريخ الاجتماعى للفن المعين ، ويقع ما هو ذو حداثة مبدعة فى كفة . فهل نشمت فى النهاية بغلبة قانون المعدل الاجتماعى على الاستثناء الخارق لذلك المعدل ؟ لا ليس بضرورة الأمر ولا بطبيعته ؛ لأن الثقل النوعى للمستثنى القليل فى مجالنا هو دائما أضعاف أضعاف الثقل النوعى لما هو المعدل الاجتماعى فقط . وعلى المدى البعيد سيكون له بقاء من نوع خاص يمكننا أن نسميه مستقبليا . أما التاريخ فسوف يبقى تاريخا ، أى مجالا لمعرفة مختلفة عن المعرفة التى تهمنا . وإذا كان للنقد دور فى كل هذا فهو أن ينقذ شيئا ما من الماضى للحاضر ، أو أن يمنع الحديث المبدع من أن يتزلق قبل أوانه نحو عالم الأشباح المهملة ، وأن يدفع به إلى المستقبل .

وليس بسهل موقف الناقد فى هذه المهمة ، بل قد يكون موقفه إزاء الماضى بوصفه باحثا فى ذلك الماضى بمفهومه التاريخى أسهل كثيرا منه إزاء التجربة المباشرة للحدث المبدع ؛ أى أن البحث قد

يكـون أسهل من النقـد ؛ لأنه يختـار لنفسـه مجـال معلومـات مـوضوعيـة قد تشكلت خـارج متناول يـد البـاحث أو خـارج تجربته . فالباحث ليس بمسئول عن الماضى مسئولية مباشرة ، قادرة على تغيير الأشياء تغييرا جذريـا ، كما لـو كان بينـه وبين الماضى تواطؤ . بيد أنه واع - أو لابد أن يكون واعيا - بأنـه عندما يصبح ناقدا فإنه - نصا على ذلك - يصبـح مسئولا عن مقدرة التجربة أيضا وعن مصيرها . وبذلك نعنى أن التجـربة التى كانت قد أدت ساعتها فيما مضى من المراحل التاريخية إلى التقويم - الأوّلى قد يراها الباحث كما لو أنها صارت تقويما شبه موضوعى بحكم جبروت الزمن ليس إلاّ ؛ فتصبح هذه التجربة وذلك التقويم كلاهما واقعا فى اعتبار الباحث ، يرتاح إليه إلى حد بعيد ، ويبنى عليه مقولات بحثه . أما الناقد فتكاد لا تتاح له الـطمأنينـة من حكم الماضى ولا الارتيـاح إليه ؛ لأن أحكـام الماضى إنما هى أصلا تحديات أمام كل حاضر نقدى ، مع ما فيها من إطار تقويمى مسبق ، قد غربله الزمن التاريخى وصفاه - أراد الناقد ذلك أو لم يرد . وفى نهاية الأمر لا يمكن أن يتنصل الناقد تماما عند حكمه على الماضى ممن أطر ذلك الماضى وممن قوّمه ، بل لا يجوز له ذلك ، ولا يمكن أن يصبح حكمه حكم حاضر تماما ؛ لأنه دائما سـوف يبقى استمرارا لشىء كـان ، وستبقى الأطر الزمنية جزءا مهماً من الكيان التجريبى الكلى ، والجسر المعرق الذى يفضى إلى الماضى فى أيّما فن لا يكون إلا التجربة له ؛ أى أن الذى ينبغى أن يوصله النقد عند انشغاله بالماضى هو قبل أى شىء آخر إمكانية تكرار المعرفة التجريبية ؛ فقد لا يموت العمل الفنى بوصفه وثيقة من وثائق التاريخ الاجتماعى ، حتى وإن كان عديم القدرة على إعادة المعرفة التجريبية ، إلاّ أنه يموت يقينا فى لب ذاته بوصفه عملا فنيا عندما تنقصه تلك الطاقات .

أما موقف الناقد تجاه العمل الفنى الذى يعاصره - ولنفترض أن ذلك العمل قصيدة - فنجده عـلى حد كبـير من الصعوبـة والخطورة ؛ لأنه ليس ثمة من يساعد الناقد على أن يخطو تلك الخطوة الأولى الضروريـة ، التى هى اتخاذ المـوقف التقويمى ؛ فلابد أن تكون قراءته لما بين يديه - أى للقصيدة الحديثة - كما لو كانت هى القراءة الأولى على الإطلاق ، لأنه سيكون المسئو ل الوحيد عن قراءته هذه وعن كل قراءاته ، من حيث إن كل ناقد بل كل قارىء من حواليه سيكون له قراءته المستقلة ، أو قراءة يدعى فيها الاستقلال . الإجماع التقويمى فى المعاصرة إن حصل حقيقة فلابد أن يحصل دائما بناء على الرأى - أى على التجربة - وليس اعتمـادا على السنـد . وهكذا يكـون من الأفضـل كلما صدرت قصيدة جديدة أن تُقرأ مرة على الأقل كما لو لم يكن لها صاحب ، وبعد ذلك فقط أن تقرأ مرات كثيرة على معرفة من صاحبها ، بل على معرفة جملة الظروف التى تحيط به عامة وتحيط بها بخاصة . وفى النهاية قد تكون ثمة إمكانية لقـراءة يتناسى خلالها الناقد - القـارىء كل الإضـافات والـظروف ، فتتجلى أمامه القصيدة عينها سطحا ذا ألف نافذة وألف مرآة . أى لابد أن تكون التجربة قد عادت إلى القصيدة مرة أخرى ، إلا أنها الآن أعمق وأخصب[1] . ولا يمكن لمدرسة «النقاد الجدد» ولا لمنهج ستانلى بورنشو (Stanley Burnshow)، مع تركيزه عـلى «القصيدة عينها» من خلال شرح بدائى يدعى أنه ترجمة للقصيدة - لا يمكن لهما أن يقنعانا إقناعا كافيـا بأن القصيـدة حقا «هى القصيدة» ليس إلاّ - أى أنها مثل الوردة ؛ فلها شكلها ولونها وعبقها ، لا أكثر ولا أقل . بل الأمر ليس بهذه البساطة ، إلا عند القراءة الأولى ، مـع أنها أيضا قـراءة قلقة مضـطربة ، لا تطمئن إلى تجربتها ، بل تستبصر وتتطلع إلى أنواع من التجربة لم تجدها كاملة بعد ، أو ربما فيما عدا القراءة الأخيرة - ولكن هل ثمة قراءة أخيرة للقصيدة ؟

وحتى القراءة الأولى فيها صعوبات حسب ما ذكرناه ؛ فإن اختار الناقد شاعرا معينا محطاً لمثل هذه القراءة ، فما الذى يدفعه إلى ذلك الاختيار ؟ ما الحجة ؟ لأن عشرات من دواوين الشعر «الحديث» تصدر فى هـذه الأيام ، بـل تتكوم بـالمئات ؛ فثمـة فيضان مستمر منها يتدفق من مصر ومن العراق ومن بيروت ، سواء من دور النشر الحكومية أو التجارية . ويمر بالنـاقد هـذا السيل من الحروف والكلمات والتفعيلات والقوافى سريعا يوما بعد يوم . ومعظم القراءات فى هذه الحال لا يمكن إلاّ أن تكون قراءات أولى - وأخيرة ، ومعظمها أيضا يكون قراءات لا يبقى منها إلاّ شىء من خيبة أمل وندم . وهذا أيضا من طبيعة أحوال الأشياء ، حتى وإن تساءل الناقد القارىء أحيانا : هل ثمة شىء يسمى الشعر ؟

مع ذلك فلا مفر من أن نستمر فى قراءتنا ، تلمساً تجـريبيا للشعر ، أو لما هو وهمه ، دون أن يساعدنا فى ذلك غير إيمان يكاد يكون عقائديا ، بأن الشعر حقـا موجـود فى ديوان مـا ، أو فى مجموعة ما ، أو على صفحة ما .

فهل نحن على معرفة أو على وعى بما نتطلع إليه ؟ وهل نعرفه إن نحن عثرنا عليه ؟ وفى هذا خطورة كل القراءات الأولى . فالقارىء للشعر المعاصر - بخاصة إذا كان ناقدا - يجرى أبدا وراء طيف خيال ، ولا يتوقف إلاّ إذا ما جعله لهاثه المؤقت يلجأ إلى مناخ أكثر هدوءا ، مثل مناخ تحليل منهجى بحت ، يكون غرضا فى ذاته لأيما شاعر ولأيتما قصيدة ، بغض النظر عما كان ينبغى أن يكون أساس كـل حماسـة منهجية ، وكـل صلاحيـة تطبيقية ؛ فعندذاك يصبح النقد ممارسة هروبية ، وتجنبا لـما هو بيت القصيد فى المهمة النقدية - أى لما هو إمكانية إعادة التجربة لقراءة الشعر بناء على الاقتناع بالقيمة الجوهرية لتلك التجربة التى لا تنبثق إلاّ من منبعها - أى من القيمة الشعرية الجوهرية للنص الشعرى ، الذى لا يمكن أن يكون أى نص يتناوله الناقد جزافا أو تعسفا ، أو لأنه قد أصبح له شأن فى جو إيديولوجى معين ، أو وزن بسبب رواج سوقه ؛ لأن مثل هذا البحث حتى وإن كان ذا دقة من ناحية المنهج ، ففيه مـع ذلك الكثـير من

التعسف بل اللا مبالاة من حيث البعد التجريبي . وفى نهاية الأمر قد تكون ضراؤه أشد من سرائه ؛ وذلك لأنه يمكنه أن يعوض الكثيرين عن قراءتهم الأولى الحقيقية بما لا يفيد أن يقرأ ثانيا إلا إذا كانت أسباب القراءة تقع خارج نطاق الشعر الجذرى[٢] .

ومن المتوقع أن يكون واضحا الآن أن لاختيارنا لشعر أحمد عبد المعطى حجازى حجة اختبارية فى قراءتنا لما يعاصرنا من الشعر العربى الحديث ؛ فهو اختيار مبنى - بادىء ذى بدء - على أنه كانت ثمة قراءة أولى ، كان فيها الكثير من الاستعداد لقبول إمكانية التجربة ، وكان فيها أيضا شىء من تحفظ ، أو لنقل من يقظة الحساسية ، وأن هذه القراءة سرعان ما أدت إلى قراءات أخرى بحث فيها القارىء عن أسباب ومكونات وعلل جعلته يستمر مع ذلك الشاعر عبر قراءات متتالية .

ومن بين عدة الأسباب والعلل التى تصلح لنا حجةً اختبارية نذكر أولا درجة مباشرة الصلة ، أو - بالأحرى - وثاقة الصلة التى تتم بين القصيدة الحديثة ووعينا بمواقفنا الحياتية التى هى كثيرة ومختلفة ، والتى هى مسئوليتنا ، مثلما أن الشاعر مسئول عن القصيدة - بل قد لا تكون كل مواقفنا ذات وضوح وبروز من حيث وعينا الذاتى . فالذى لابد أن يحدث لحظة القراءة إنما هو استيعاب من نوع مزدوج : للقصيدة ولأنفسنا فى آن واحد ، وأن يتكون من خلال وعينا بحضور القصيدة المعرفى نوع آخر من الحضور ، هو حضور تجريبى ، نعرف من خلاله أنفسنا بقدر معرفتنا للقصيدة . ولا شك أن نوعا من أنواع هذه المعرفة التجريبية يمكن أن يتواجد لحظة قراءة قصيدة من أية فترة زمنية غير فترة المعاصرة (وأيضا ليس من الضرورى أن نفهم المعاصرة مفهوما ضيقا ؛ لأن كل شاعر قوى يُكَوِّن لنفسه نطاقا نستطيع أن نعده نطاق معاصرته ، مع أن اتساع ذلك النطاق لا يناسب زمن الشاعر الحياتى بقدر ما يناسب «قوة الشاعر المُعَيِّن ، التى لها مقاييسها الزمنية الخاصة») ، إلا أن ذلك النوع من المعرفة لا يتكامل بكل أبعاده إلا فى حالة تطابق زمن القصيدة التجريبى وزمن متلقيها . وفى مثل هذا التطابق يكون لكل العناصر المكونة للقصيدة دور عضوى لا يستغنى عنه . بذلك نعنى كل المفاهيم ، حقيقية كانت أم افتراضية ، مثل اللغة والشكل والمضمون والموضوع والإيقاع والنبرة ، وما تسميه بالأسلوب ، مع ظلاله وأضوائه وأعماقه ومساحاته . وهذه العناصر كلها لابد أن تتواجد ، لا بصفاتها المجردة المبعثرة ، بل بوصفها تركيبة عضوية متماسكة ، يعايشها القارىء من خلال تجربة القصيدة . فإن عَرَّفْنا الحداثة بهذه الطريقة وجدناها عالما واسعا ذا باب ضيق جدا ، لا يدخله من الشعراء إلاّ عدد قليل ؛ حتى الذين دخلوه مرة قد لا يدخلونه كل مرة .

فلنلتفت إلى شعر أحمد عبد المعطى حجازى ، ولنقرأ من أشعاره ما قد قرأناه قراءات ما بعد القراءة الأولى . فإن ابتدأنا بشعره المبكر نسبيا رجع بنا ذلك إلى مجموعته «مدينة بلا قلب»[٣] ؛ وهى تشمل إنتاج أربع سنوات ، ما بين ١٩٥٤ - ١٩٥٨ . ولا شك أن المدة الزمنية التى تقع فيها هذه المجموعة لها صبغة وبصمة خاصتان . والأمر المهم هنا هو أن الحداثة - ليس كنظرية من نظريات علم الاجتماع أو علم الجماليات بل بوصفها موقفا - كانت قد أصبحت جزءا ضمنيا من المناخ النفسى فى الحياة الاجتماعية والثقافية فى بعض أقطار الوطن العربى وبخاصة فى مصر . وذلك على عكس ما كان قائما قبل ذلك بسنوات قليلة ، عندما كانت الحداثة شيئا غير عُضوىّ تماما - أى أنها لم تكن قد صارت حالةً نفسية راسخة ؛ لأنها كانت تعد جزءا من الكيان النفسى الأوروبى أو الغربى ، وخصوصية من خصوصياته . كل ذلك كان قد تغير فى الفترة التى نحن بصددها . وأول ما نشعر به ونحن نقرأ شعر أحمد عبد المعطى حجازى هو انعكاس لذلك الموقف الجديد ، بل لتلك الحالة النفسية . وتحقيق ذلك له أهمية كبرى فى إثبات موقف ذلك الشاعر من الحداثة بمفهومها الصحيح . وكل خطوة نخطوها فيما يلى لابد أن تكون انطلاقا من ذلك الموقف . ولذلك أيضا ليس من السهل أن نعد مجموعة «مدينة بلا قلب» ناجحة برمتها ، أو حتى بمعظمها ، فتكون قراءتنا فيها قراءةً سريعة بل معجلة فى أكثر من مكان . ومع ذلك فلا شك أن بعض قصائدها يستحق النظر ، ولكن ليس بالضرورة للأسباب التى افترضناها سالفا ؛ ومنها قصيدة «مذبحة القلعة» مثلا ، بطابعها القصصى الذى يميل إلى الموال القصصى الشعبى من ناحية ، وإلى «البَلاّد» شبه البيرونى من ناحية أخرى . غير أنّ هذا النوع من القصيدة الذى يبدو معلّقا بين الغنائية والقصصية يتميز بالجدة النسبية دون الحداثة . ومع ذلك فوراء هذه الجدة النسبية يلفت نظرنا فى القصيدة بعض عناصر غنائية وصفية ، تخاطبنا بلغة غير لغة «البلاّد» الرومنتيكية ، وغير لغة المواويل تماما . وثمّة أيضا بعض لمحات من رؤ ية قد رفضتْ أن تتلون بألوان تلك العدسة السهلة ؛ عدسة المدرسة الرومنتيكية الاستشراقية فى الرسم - وكانت ألوان تلك العدسة قد استولت على الجيل السابق لأحمد عبد المعطى حجازى . بل إن لغة الشاعر الآن ورؤ يته أيضا أصبحتا حديثتين فى الشعر العربى حداثةً لم نجرِّبْها بهذا الشكل سابقا . ومن ثم نشعر بأن صلة من نوع جديد قد تكوّنت بيننا نحن وبين ما يشغل بال الشاعر .

إننا نعنى هنا أشياء بسيطة جداً ، قد لا تكون أكثر من لوحات منفصلة خاطفة لمنظر من مناظر المدينة - مناظر قد رأيناها مرات عدة دون يقظة الوعى بها ، أى دون ما نسميه بالتجربة ، مثل قول الشاعر :

«ويعود الصمت يمشى فى الحوارى الحجرية
حيث مازالت رسوم فاطميّة
وطلول شركسية

ودِمَنْ . .
ضيّعت أنسابَها أيدى الزمن
وَعَفَنْ ،
وبيوت ، وصخورٌ ، وتراب
نام فيها الجوع واسترخى الذباب» . ص (١٤١)

مثل هذه اللمحة تجعلنا نشعر بأننا نشاهد مناظر ألفناها بعيون جديدة ، أو على مستوى جديد من الوعى ، مع أننا كنا نمر بها يوميا ونكاد لا نراها ؛ لأنّ أُلْفَتَنا كان ينقصها شيء ما . وها نحن أولاء نظنّ أن الشاعر قد جعلنا نرى قلب القاهرة القديمة بواقعية أبرز ، فنرتاح إلى ذلك الشعر . إلا أننا سرعان ما ننتبه إلى أن الشعور بالواقعية هذا من ورائه أشياء أخرى : أشياء شعرية بحت ، لم نتعود أبدا أن نربطها بالواقعية . فما تلك الرسوم والطلول والدمن ؟ هل ما ينويه الشاعر هو حقا أن ينتقل بنا إلى أقدم الأغراض الشعرية العربية ؟ وأيدى الزمن التى ضيّعت الأنساب ، أليست هى أيدى سبأ نفسها ، التى قد تفرقت وما بقى منها إلا أسطورة باهتة ؟

إلا أننا فى قراءتنا الأولى لمثل هذه اللوحة كِدْنا لا ننتبه إلى هذه الأسئلة ، والشىء الأهم الذى شعرنا به كان عكس تلك الأشياء القديمة ، بل كان نوعا من تَجَلٍّ لواقع مصعَّد ـ كما لَوْ كُنّا قد توغّلنا فى غضون المدينة كما هى على الحقيقة . وفى نهاية الأمر تكون تجربتنا هذه للمدينة ـ برغم جزئيتها ـ شِبْهَ الذى جرّبناه بعد ذلك عند قراءتنا لوصف توغل فى الشوارع نفسها فى قصة يوسف إدريس « قاع المدينة » ، إلا أن اللحظة فى القصيدة تعوض عن استطراد القصة . وفى القصيدة أيضا سِرُّ فاعلية تلك اللغة العتيقة .

لا أكْثرَ من ذلك فى قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى المبكِّرة . وإذا نحن توقفنا عند غيرها من قصائد المجموعة نفسها فربما كان وقوفنا عند « العام السادس عشر » ، وكان توقفنا ـ مرة أخرى ـ لأسباب جزئية . فى هذه القصيدة يحاول الشاعر أن يقول لنا شيئا ما عن نفسه . وقد يكون ما سوف يقوله ذا أهمية ذاتية ، إلا أنه مع كل ذاتيته نمطى للغاية . فهل نَعِيبُهُ على ذلك ؟ أو أن ما نفتقده حقا هو عين النمط فى الأشياء ، فى حين أن ما يهمنا هو النمط فى هَيَجان المراهقة ، والنمط فى تكوين الشعراء . القصيدة ـ طبعا ـ ليست من إنتاج المراهقة ـ وهذا ما يهمنا أصلا ـ مع أنها تدور حول ذكريات المراهقة لأن كل معرفتنا عن تكوين الشاعر لابد أن تنصب وتتركز فى لحظة تكوين القصيدة . أما ماعدا ذلك فمجرد معلومات تخرج عن نطاق النقد أو تكاد .

أول ما نراه فى القصيدة هو أنها تبتدىء بطريقة تذكرنا بأسلوب ت . س . إليوت ؛ وهو الأسلوب الذى كان له رواجه فى البيئة الشعرية العربية فى منتصف الخمسينيات :

أصدقائى !

نحن قد نغفو قليلا
بينها الساعة فى الميدان تمضى
ثم نصحو . . فإذا الركب يمر
وإذا نحن تغيرنا كثيرا ،
وتركنا عامنا السادس عشر ص (٩١)

ولكنّ هذا الشاعر الذى يحادثنا بأسلوب يمثّل فترةً زمنيةً محددة تحديدا دقيقا ، يلتفت بنا إلى لحظة فى حياته كان أسلوب تفكيره وإحساسهُ بالواقع مازالا مختلفين . لم يكن أىُّ تيار أوروبى مباشر قد استولى بعدُ على أسلوب تفكير الذين كانوا سوف يصبحون شعراء جيلهم . فيرى الشاعرُ نفسه بملامحه وهى تنعكس فى مرآة الذكريات النمطية ـ أى يرى نفسه يتنهد ويتشوق تحت شرفاتٍ دكناء صامتةٍ ، وَيَسْهَرُ الليلَ إلى أشعار مثل قول إبراهيم ناجى :

يـافؤادى رحم الله الهـوى	كان صرحا من خيال . فَهَوَى
اسْقِنِى واشرب على أطلاله	وارْوِ عَنى ، طالما الدمع رَوَى

فيلتفت إلينا الشاعر عندئذ ، ويبدو كما لو كان يعترف بأخطاء المراهقة :

كنت أَهْوىَ هؤلاء الشعراء
أرتوى من دمعهم كلَّ مساء
أتَغَنى معهم بالمستحيل
وبألوان الذبول
وبأوراق الخريف

. . . .

ثم يستأنف التفاته شِبْهَ البيانى ويؤكّد :

كنت أهوى هؤلاء الشعراء
أتسامى فوق غَيْمٍ نَسَجوهْ
أتمطّى فى بَخُورٍ أطْلقوهْ
وأرى الحبَّ . . شروداً وتهاويم وحُزْنا
والمحبَّ الحقَّ . . من يَهْوَى ويَفْنَى !
وعميقَ الحبِّ حباً لم يتمْ
ليقولوا . . ياللَّحْنِ لم يتمْ ! (ص ٩٢-٩٣)

هكذا يرى نفسَه الشاعر الذى كان قد انطلق بنبرته الإليوتية ، التى كان من المتوقَّع أنّها سترنّ رنيناً غير هذا الرنين . لكن الشاعر اختار أن يبدو أمامنا مراهقا رومنتيكيا . ومع ذلك فإنْ نحن أَعَدْنَا النظرَ إلى ذلك النوع من الحيلة فى سياق تداول الأجيال الشعرية الأخيرة ، ساعدنا ذلك على فهم الموقف التناقُضىّ الخاصّ بشاعر هذه القصيدة . فهو من ناحية وليد المناخ الشعرى الذى يلفتنا إليه مع بسمة التهكم على شفتيه ـ مهما يكن ذلك التهكم خفيفا بل حنونا . ومن ناحية أخرى تتم رؤ ية الشاعر الذاتية ، ويتم هذا الالتفاتُ عبر عدسة تختلف نوعيا عن عدسة اللحظة الزمنية التى يرجع بنا إليها ، فلا يرينا الشاعر نَفْسَهُ كما كان ، بل يُرِينا ما هو عليه الآن بوصفه واعيا لماضيه القريب البعيد فى الوقت نفسه ، فينعكس كل ذلك فى أسلوبه

الذى هو أسلوب جيله فى لحظة الانفصام من الجيل السابق . وأسلوب جيله هذا فيه بعض عناصر دخيلة بشكل مباشر ؛ ما زلنا نشعر بمباشرة انتحالها - فلنقل مثلا عن ت . س . إليوت . أما الأسلوب الذى حدث الانفصام عنه فهو على عكس ذلك - على الأقل من حيث كيفيةُ ترسُّبه فى وعى الشاعر ؛ لأنه يبدو له كما لو كان على درجة ناتئة من بديهية ، فيعرف الشاعر أنه قبل أى شيء آخر ابن ذلك الأسلوب برغم كل رفضه له . وقد يكون فى ذلك الموقف بعض الإيجابيات ؛ لأنه يسمح لنا بأن ننظر إلى شاعر « حديث » مثل أحمد عبد المعطى حجازى لا بوصفه نتاج اللحظة الإليوتية فى تاريخ شعر القرن العشرين بعامة - أو كما لو كان استعمال ذلك الشاعر للغة العربية أمراً عرضيّاً .

وحتى إن قبلنا أنّ رومنتيكية جيل العشرينيات والثلاثينيات - التى لا تمثل لحظة الجودة فى الشعر العربى الحديث - هى الأخرى ليست إلا رؤية جمالية مستعارة من حيث جُذُورُ تكوينها - حتى إن قبلنا ذلك ، وجدنا شعراء الجيل التالى لها ، مثل أحمد عبد المعطى حجازى ، غير واعين بذلك ؛ لأنّ التعبير الشعرى لتلك الرؤية كان قد أصبح واقعا « مولدا » أو على الأقل مهضوماً . وفى نهاية الأمر فإن ما بقى منه لاصقاً بوعى شعراء الجيل الجديد أو مترسبا فيه من مرحلتهم التكوينية الأولى ، كان قد صار مزيجا شبه عشوائى وشبه مصفّى من الغنائية العربية الفطرية الراسخة الجذور فى الحساسية العذرية ، وفى القلق النفسانى الصوفى - « والمحبّ الحق . . من يهوى ويفنى » . فلا يضرّ الشاعر الواقف على عتبة نوع جديد من الحداثة أن تكون مثل هذه الرواسب طافية على سطح وعيه - حتى وإن كان بطريقة تهكمية . وأيضا لا يضره ألاّ يكون واعيا بأن إطار تلك الرواسب العتيقة كان هو الآخر فى وقته حساسية دخيلة . وبهذه الطريقة سوف يستطيع الشاعر أن يغض النظر عن معظم عناصر تلك الجدة المرحلية فى « مدرسيّة » شعر الجيل التى كان قد تَرَبىَّ عليها ؛ لأنهُ كان لابدّ أن يتجاوز حقا كلَّ الذى كانت جدَّتُه قد فاتت ولم يبق من حداثته إلا الحد الأصغر .

أما ظواهر المدرسة التى حلت محل الرومنتيكية فى شعر جيل أحمد عبد المعطى حجازى - ومن بينها خصوصية أسلوب ت . س . إليوت ، فحضورها لا يزال مباشرا مثلما كان وقت اقتحامها الأول ، وملامحُها ما برحت مُدْرَكة .

مع ذلك فالذى لابد أن ننتبه إليه هاهنا - لأنهُ أيضا من الملامح الخاصة بأسلوب أحمد عبد المعطى حجازى - هو أن الشاعر يجمع بطريقة قد تكون تلقائية خصوصيات أسلوبية ذات جدةٍ عصرية بخصوصيات أسلوبية فى منتهى التقليدية ، وأن نتيجة ذلك الجَمْع تتمثل فى نوع من الوحدة نكاد لا نرى لها مثيلا فى أساليب أنداد ذلك الشاعر .

مالذى يبدو لنا جديداً - أو لِنَقُلْ حديثاً - فى أسلوب أحمد عبد المعطى حجازى بحيث نشعر بأنّه يُضمِرُ تياراً آخر يَسْرِى فى غضونه ، وأن ذلك التيار مع وعينا المتزايد به يتجلى أمامنا بملامح لا جدّة فيها إطلاقاً ، إلاّ أنه مع كل ذلك لا يزاحم - بل لا ينافس - عناصر الجدّة التى هى النسيج الملموس الأول لأسلوب الشاعر ؟

لقد رأينا ذلك فى نموذج اقتبسناه من قصيدة « مذبحة القلعة » ، ونراه هاهنا أيضا فى الالتفات شبه البيانى الذى يتكرر على مدى القصيدة كما لو كان لازمة موسيقية (refrain) ، والذى قلنا إنّه يذكرنا ببعض خصوصيات أسلوب ت . س . إليوت ، إلا إنّه أيضا يذكرنا - بل يبتعث فى وعينا الأعمق - التفات الشاعر العربى القديم إلى من يصاحبه فى رحلته ، ومطالبته هؤلاء الرفاق بالوقوف على أطلال الذكريات ، فيغفو الشاعر قليلا كما غفا الشاعر الأموى ذو الرمة مثلا ، فَيَمُرُّ الركْبُ . . . وبعد كل هذا يترك الشاعر الأقبية ؛ فها هو ذا قد رجع بنا إلى القاهرة كما نعرفها ، ويتفرق الخليط فى كل اتجاه . (ص ٩٧) . وقد يكون زمن الشاعر الحياتىُّ فى مثل هذا الأسلوب تيارا واحداً . أما زمنه - أو زمَنُنَا - الشعرى البحث ففيه تياراتٌ تحتانية وجانبية تَشدُّنا فى أكثر من جِهة . واعتذاراً عن قراءتنا - ما بعد القراءة الأولى - لقصيدة « العام السادس عشر » نقول إنّ الاعتبارات الأسلوبية أحيانا تبدو أشد إلحاحا من غيرها من الاعتبارات - بخاصة إن كانت تؤدى إلى فهم ما يليها من القراءات .

وآخر قصيدة تلفت نظرنا فى المجموعة « مدينة بلا قلب » هى « بغداد والموت » (١٩٥٨) ، وفيها حقا ما يُلحُّ على أن يُقْرأ أكثر من قراءة . ومرة أخرى ليست القصيدة بما هى كل هى التى تُلْزِمُنا ذلك ، بل جزءٌ منها - ولا نقول « قطعة » ، لكى لا نلتزم بالمناهج الانتقائية المعروفة فى تاريخ الجمع والتبويب التوظيفى لأشعار منفصلة .

وإن تركيزنا على الجزئيات فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى - بخاصة فى المبكر منه - لم تكن لنقصد إليه أصلا ، حتى إن تصرّفنا هذا يمكن أن يتضمن نوعا من الشكوى من أن درجة الكثافة الشعرية فى معظم قصائد الشاعر فى هذه الفترة لم تكن قد استقرت بعد . ومع ذلك فبالنظر إلى عنوان المجموعة الذى هو « مدينة بلا قلب » يمكننا أن نعد الجزء الذى لفت اهتمامنا هو الجُزْءَ المُعَنْون للمجموعة كلها - وهو :

بغداد درب صامتٌ ، وقُبَّةٌ على ضريح
ذبابةٌ فى الصيف ، لا يَهُزّها تيار ريحْ
نهرٌ مَضَتْ عليه أعوامٌ طِوالٌ لم يضل
وأغنياتٌ مُحْزِنة ،
الحزن فيها راكدٌ ، لا ينتفضْ !
وميِّتٌ ، هيكلُ إنسانٍ قديمْ ،
سيفٌ على صدر الجدارْ ، خنجرٌ من النضار ،
أرديةٌ ملوَّنة ،

غَطَّتْ ضلوعاً من هشيمْ !
وامرأةٌ تُغْلِقُ في وجه المساء بابَها
تبكي على أخشابه أحبابَها
وأَوْجُهٌ منقَّباتٌ ، لا تبوحْ
بغداد سورٌ ، ماله بابُ
بغداد تحت السطح سردابُ
الفَجْرُ فيه ، في سواد أحْرُفٍ على الورقْ
والشمس فيه ، واستدارة الأفقْ
شمعةٌ تراقصتْ من حولها سُودُ الظلالْ
(ص ١٦٧ - ١٦٨)

إننا نرتجف رُعْباً من هذه الرؤية لبغداد فى سنة ١٩٥٨ أو أى سنة غير ١٩٥٨ ، أو لأىّ مدينة تمثلها رؤية أحمد عبد المعطى حجازى لبغداد ١٩٥٨ ؛ ففى مثل هذه الرؤية شيء يستمر معنا ، ويلصق بنا ، كالرعب نفسه ، حتى وإن كان منفصلا عن باقى القصيدة . وكذلك صورة سواد الأحرف على الورق ، واستدارة الأفق حول لَهَب الشمعة التى قد انتبهنا بسهولة إلى تقليديتها ، فإنها قد تحولت فى إطار هذه الرؤية إلى شيء ذى مَعْنىً عضوى ، ضمن سديم الخوف والقشعريرة المحيط بالكلّ . إننا نشعر من خلال هذه الصورة شعورا يكاد يكون تجريبياً ، بأن الإنسان حينما يقع فى السراديب مثل سراديب رؤية الشاعر ، تتحول هويّته إلى سواد أَحْرُفٍ على الورق ، ولا يبقى له أفق إلا دائرة ضيِّقةٌ قلقة من ضوءٍ يختلج حول الشمعة . أما الظلام فيحيط بكل شيء . عند ذاك ندرك أن مثل هذه الصورة لا ينتهى إلى لغة أبى تمام الشعرية ، أو إلى لغة ابن الرومى ؛ وأنها لغة كنا بحاجة ملحة إليها لكى يجد الواقع الذى يحيط بنا سبيله إلينا .

ولكن برغم كل الذى يُقْنِعُنا فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى من أول وهلة فثمة مشكلة قد لاحظناها كذلك من أول وهلة ، وهى عدم تمكن الشاعر المتلبِّث من أن تجرى وحدات قصائده على درجة ثابتة مما سوف نسميه بالكثافة الغنائية ، لأن ما يجعلنا نقرأ شعره بادىء ذى بدء ، بل ما يجعلنا نرجع إلى قراءة شعره ، هو تحقق لمحات من تلك الكثافة الغنائية ، التى هى لمحات الرؤية الشعرية الحقيقية ، والتى لا يمكن أن يعوَّض عنها أى عنصر آخر فى بنية القصيدة ، كلما كانت تلك القصيدة غنائية بالمفهوم الاصطلاحى . فلهذا السبب نحن دائما نطالب الشاعر القادر على الكثافة الغنائية بأن يجعل منها كُنْه القصيدة ونسيجها ، بل يجعل منها العنصر المكوِّن للإطار البنائى للقصيدة : أن تبدأ القصيدة وأن تتفتح من خلال الإحساس بهذه الكثافة ، وأن تنتهى بنفادها . فالإحساس بطاقات الشكل المحرِّكة فى القصيدة لابد أن ينبثق من الداخل .

لكننا كثيرا ما نتساءل عند قراءاتنا لقصائد أحمد عبد المعطى حجازى عن الدوافع التى تجعله يستأنف قوله فى لحظة يلزمه الصمت فيها . وهذه المشكلة عامة الانتشار فى الشعر العربى الحديث ؛ وخلاصتها هى الميل إلى التطويل ، دون اعتبار لخصوصيات الشكل والنوع الشعرية . والغالب أن ما يجعل الشاعر يُصرُّ على التطويل إنما هو حِرْصه على أن يكون وَقُوراً وصاحب فكر اجتماعىّ أو إيديولوجى ، وقبل أى شيء آخر ألاّ يكون متشائما بل أن يكون متفائلا انبعاثيا ، خصوصا فى مراثيه .

فإذا ما انتقلنا إلى مجموعة أخرى مما بين أيدينا من أشعار أحمد عبد المعطى حجازى ، وهى مجموعة «لم يَبْقَ إلا الاعتراف»[٤] ، وجدنا أنفسنا لا نتوقف فيها إلاّ عند القصائد الثلاث التى هى «يوميات الإسكندرية» ، و«الأمير المتسول» ، و«رثاء المالكى» ، وهى نسبة لا بأس بها أصلا ، وإن كنا بالنظر إلى الكثافة الغنائية ، والتطابق بينها وبين شكل القصيدة ، لا نرتاح من هذه الثلاث إلا إلى قصيدة واحدة ، هى «يوميات الإسكندرية» . ولا نقول إن هذه القصيدة أجود وأعمق شعورا وتجربة من زميلتيها ، بل على العكس ؛ فموضوعها أقلّ طموحا من حيث الفكر ، وأشدّ انطواء على الذات . ومع ذلك تبرز القصيدة متكاملة مستوية فى درجة الكثافة الغنائية من أولها إلى آخرها . وهذا ما يساعدنا على أن نستمر مع ذات الشاعر عَبْرَ التجربة الغنائية ، ونرى الأشياء بسيطة كما هى فى ذاتها :

سحائب دكناءُ تملأ السماء
إلا شريطاً شفقياً بينها وبين عَتْمة البيوت
والبحر ألوان تموت . . كلما ضاق المساء
ونحن فى المقهى نموت (ص ٤)

إن الاستيعاب للطبيعة بهذا الشكل كان يمكن أن يؤدى إلى حساسية غير حساسيتنا تماما . فمجال التعاطف مع مثل هذه الرؤية للطبيعة كان شاغراً أمام الشاعر : السماء كانت تضيق ، والأفق كان قد تحول إلى شريط شفقى ، والبحر صار ألواناً تموت . إلا أن موت الشاعر كان يقع فى مجال غير ذلك المجال : الحزن والحنين واليأس كل شيء فيه كان مختلفا . ونرى الشاعر يقف على بعد من الطبيعة العطوف المنهمكة فى ذاتيتها ؛ فهو يظهر لنا منقطعا عن تلك الطبيعة انقطاعا شبه موضوعى ، بفضل جدار غير مرئى ، يُسمى البُعْد — أو التباعد — التهكمىّ : «ونحن فى المقهى نموت» .

ومن خلال هذا الإحساس التهكمى بالذات ، الذى هو نوع من الموضوعية ، سوف نستطيع أن نتعرف تجربة الشاعر مع «مارس» الأثينية الثدى ، وسوف نطّلع على تلك المسرحية القديمة التى يعاد إخراجها كل موسم على شواطىء الإسكندرية ، والتى «تبدأ دون دقة ، وتنتهى بلا ستار» . (ص ٤٣)

فإذا كان ثمة مجال للعاطفة فى عالم الشاعر فإنها تكون دائما على الطرف الآخر من كل شيء يُجربه ، وتكون تلك الموضوعية التهكمية ، أو يكون ذلك التباعد التهكمى دائما هو الوسيط بين

العاطفة والشاعر ، وإذا كان ثمة إمكانية لـ «نوبة البكاء» فهى أيضا تقع على البعد - بُعد الحلم الذى يصحو منه الشاعر على مأساة رحلته الأخيرة هذه . . وهو واع بأنها هى الأخرى تتباعد وتتضاءل .

ومن بين مجموعات أحمد عبد المعطى حجازى الشعرية كلها يمكننا أن نُفرِدِ مجموعة «مرثية للعمر الجميل» من حيث نسبة القصائد الناجحة فيها ، ومن حيث توافر ما سميناه الكثافة الغنائية . أما عنوان المجموعة فله أيضا أبعاد من حيث المعنى لابد أن نتوقف عندها . فالعمر الجميل لدى أحمد عبد المعطى حجازى هو تلك الفترة فى حياته وفى حياة مصر ، التى قد انتهت أصلا مع هزيمة ١٩٦٧ ، والتى تطايرت أشباحها الأخيرة مع وفاة جمال عبد الناصر(٥) . ولذلك فقد تكون القصائد المحورية فى المجموعة هى «البحر والبركان» ، و «نوبة رجوع» ، و «الرحلة ابتدأت» . وفى هذه القصائد الثلاث أيضا يُثبت لنا الشاعر أمراً نكاد لا نتوقع إمكانية وقوعه فى الشعر الحديث بعامة وليس فقط فى الشعر العربى الحديث ، وهو أن يكون الشاعر الحديث مازال قادرا على التعبير من خلال وسائل أسلوبية غنائية بحت عن مواقف مثل الشعور بالوطن من حيث المصير الجماعى المنعكس فى مصير الذات . ولا نعنى ههنا شعر الحماسة الوطنية الذى عرفناه عبر أجيال من شعراء النهضة الأخيرة ، لأن لغة هؤلاء الشعراء وبلاغتهم قد فقدتا صِلتَها الحيوية بحساسية الجيل الراهن ، بالمفاهيم الحديثة للذات وللجماعة . وما تبقى من تلك اللغة وتلك البلاغة فى الممارسة اليومية لمهنة الشعر لا يكون إلا ممارسة شبه طقوسية .

وليس هذا هو موقف أحمد عبد المعطى حجازى من لغة الشعر ومن بلاغته . وإذا نحن رجعنا لحظة إلى قصيدة من غير المجموعة التى نحن بصددها ، وهى قصيدته المبكرة «أوراس» (١٩٥٦ - ١٩٥٩) وجدناها لمحة انتقالية من حيث إدراك الشاعر لمشكلة الأسلوب على مفترق الطرق بين حساسيتين غنائيتين . فَصوتهُ فى هذه القصيدة مازال مرتفعا هائجا متقطعا ، ونبرته مازالت مباشرة :

مُدُنُ المغرب
ترتج على قمم الأوراس
وتهبّ الريح الشرقية
تَنْشِبُ مِخْلَبَها فى الثلج
وتقلبُ أحشاء الموج

ويطوى زئيرٌ كالوهج
يجتاح القمة والتلا
بن بِلاّ !
اغتالوا بن بلا !
ثورة . ثورة
ما أعظمه يوم الثورة
تهتز الأعماق الحرة
تهوى مدن ، يهمى مطر ، تنمو زهرة
تتعارك مخلوقات النور ، ومخلوقات الحفرة
يلْقى رجلٌ محبوبته . . آخر مرة
ويُودِّعها غزلاً ،
شِعراً ، قُبَلا ،
آخر مرة
يتلمس فى ضوء القمر الواى جذع الشجرة
يشقى حتى يجد اللفظ النبرة
ليقول وداعاً ! حين يثور
يَنْسىَ أشياءه
ينسى أبناءه
يتذكر أن الباطِلَ يَنْفِى الحق
نار تتلهى بالخُضرة
شهوات تهزأ بالفكرة
شُرف فى الطين . . رؤى مرة
ما أعظمه يوم الثورة
يوم نَهْوَى فيه الصدق
نصْفو ونرق
فنرى بلداً وَرِعاً
الناسُ به يمشون معاً
يَشْدُون معا ،
يبكون معا
وإذا مات الإنسان به ،
عرف الانسانُ به قبره
ثورة . ثورة
شعبى فى الشطِّ الأبيض ثار
ضربات جَناحِكَ يا نَسْرى ،
فى المغرب نار
آه !
لو أن جَناحَك فوق المشرق طار
آه !
لو أن النارَ سَرت فى باقِى الدار
يا ويلى ! يا ويلى !
يا أحزانى ! يا قضبان الليل !(٦)

هذا الأسلوب وهذه البلاغة سوف يَشْحَذُهما ويُتْقنُها شعراء المقاومة الفلسطينية فيما بعد . أما تجربة عبد المعطى حجازى مع صوت الشعر الخارجى وصوته الداخلى فسوف تتطور تطورا مختلف الاتجاه نحو غنائية أهدأ وأعمق . وهكذا على الطرف العكسى من «أوراس» نجد قصيدته «بطالة» (١٩٧٤) بعنوانها القاسى ذى المرارة التهكمية :

أنا والثورة العربية
نبحث عن عمل فى شوارع باريس ،

نبحث عن غرفة ،
نتسكع فى شمس أبريلَ

. . . .

إن زماناً مضى ،
وزمانا يجىء !
قلت للثورة العربية :
لابد أن ترجعى أنتِ ،
أما أنا
فأنا هالكٌ
تحت هذا الرذاذ الدفىء ![7] .

ولنرجع إلى القصائد الثلاث التى اخترناها من «مرثية للعمر الجميل» ، والتى هى مراثى الحُزن قبل اليأس ، ولنتأمل قصيدة «نوبة رجوع» أولاً ؛ لأنها الأسهل ترتيباً وبناء ، أو لأنها تبدو لنا كذلك . فالقصيدة مبنية على أساس تكرار نَغْمَة تلك «النوبة» العسكرية الخاصة برنينها الحزين الذى يبدو لنا وكأنه يجيئنا من أبعاد تتجاوز بُعْدَ المأساة نفسها ، لأن تجربة المأساة قد تكون فردية الوقوع ، وفردية الوعى ؛ أما هذا الحزن ففيه شىء يبلغنا من وراء أفق الإنسان من حيث هو فرد ، ويجعل الفرد يندمج مع الكلّ الجماعى اندماجا حميا ، فتتكون كتلة تنبض نبضا موحد الإيقاع ، ويتكون نوع من وحدة الوجود العرقى . ومن هنا اتسمت بساطة القصيدة ، وبساطة تجربة الشعور بالوطن ـ أو حتى بالوطنية ـ بعُمق لم نتوقع العثور عليه فى جدول مشاعرنا ؛ كما أننا كنا قد يئسنا فيما مضى من أن نعثر على تلك التجربة وعلى هذا القدر من الكثافة فى معظم النماذج الشعرية التقليدية ، التى كانت تحتكر حساسيتنا . فقد يكون توصيل تجربة قديمة فى العصر الحديث حجة اختبارية كافية لحداثة الوسيلة ذاتها :

كأن صوتا ما ينادى !
فتعود من وراء الأفق أسراب الحمائم
تدور فى شمس المغيب دورة وتفترق !
كأن صوتا ما ينادى !
تخلع الأرض قميصها الذى احترق !
تخضوضر الظلال فجأة ، وتنفث البراعم ،
بُخارها العطرى فى قلب السخونة !
كأن صوتا ما ينادى !
تنهض الريح السجينة
دافعة أمامها حقولَ قَمح وأغانٍ وقُطعان غَنَمْ !
كأن صوتاً ما ينادى !
فيرفرف العلم
بعطرٍ وحشةً ، وحزناً ، وحنيناً ، وسكينة
فى شُرفة المدرسة التى اختفى ضجيجها ،
وأقفرت ساحتها
ورصّعت أشجارَها الخُضْرَ طيورها البواغمْ

كأن صوتا ما ينادى !
فنغيب نحن لحظةً وتشرق المعالمْ
يدهشنا أنّا نحب هذه المدينة
وأننا قد اكتشفنا خِلسةً ، فى هذه الأبنية الجواثم
أشياءَها الدفينة
وأن فيها امرأة ، تخطر فى قميص نومها ،
وقطةٌ تموء فى السلالم !
كأن صوتا ما ينادى !
فنجيب : نعم !
نحس عضة الحنين والألم
وتنبض الذكرى بأسماء البلاد ،
والرفاق ، والمواسم !
كأن صوتا ما ينادى !
يزحم الرجال أبواب القرى
فى سُحُبٍ من الغبار والشَفَقْ
يسقط من جباههم ماء الوضوء والعرق
ويستجيش الليلُ أصواتَ البهائمْ !
كأن صوتا ما ينادى !
تُنصَبُ الأعراس والمآتمْ !
كأن صوتا ما ينادى !
فيجيب : يابلادى ! يابلادى ! يابلادى !

(« مرثية للعمر الجميل » ص ٦٥ - ٦٨)

فماذا يقال عن مثل هذه القصيدة بعد أن كنا قد قلنا إنها تبدو بسيطة ، وبعد أن نضيف إلى ذلك أن مشاعرنا التى أثارتْها تبدو بسيطة هى الأخرى ؟ ولكننا نعجب حقا ؛ كيف أمكننا أن نرجع إلى شعور على هذه الدرجة من البساطة ، مع أننا فى الوقت نفسه نعرف أن الذى وقع حقيقة كان شيئا بعيدا كل البعد عن البساطة ، بل إننا من حيث التجربة لم نتوقع وقوعه ، ولم ندرك كل معانيه ! علينا أن نفترض حَلاً وسطاً : أنه من المستحيل أن قصيدة كهذه - ببساطتها الظاهرة ـ كانت تستهدف توصيل تفاصيل متنوعة ومعقدة نعيشها لحظة لحظة ، ونقطة نقطةً ، وأن الذى لابد أن نعترف به هو أن فى القصيدة توترا خفيا يشبه التناقض بين البساطة والشمولية من حيث التجربة ، وأنها - أى القصيدة - بفضل ترتيب بنائها الواضح السطور ، لم تستهدف إلا أن تكون مصبِّعاً شبكيا أو منوالا ننسج عليه خيوط أفكارنا ومشاعرنا ، وأن الشكل الشمولى المركّب بكل دقة الإيقاع هذه هو عين المصبِّع الشبكى الذى نسجت عليه الحياة الفردية والاجتماعية تجاربنا الكثيرة المتنوِّعة . ولكن يبدو أننا كنا قد نسينا كل ذلك ، أو لم نَتَنَبه إليه أصلاً ، فانتهينا إلى العجب من تجربتنا المعقدة الغنية بالأصداء مع مثل هذه القصيدة البسيطة .

فما الذى يحدث فى القصيدة ؟ يبدو أن الإجابة عن هذا السؤال هى كذلك بسيطة للغاية ؛ لأنها قد لا تختلف عما ينطوى

عليه عنوان القصيدة ذاته ؛ أى أنه « نوبة رجوع » . غير أننا إذا توقفنا عند معنى العنوان الاصطلاحى العسكرى وحده فقد فاتنا معظم ما فى القصيدة ، وانتهينا بذلك حقا إلى تبسيط فى المعنى لا يبرر بأكثر من التفاتة عَجلة . ومع ذلك فالعنوان نفسه يمكنه أن يقول لنا أشياء كثيرة عن القصيدة ؛ فنوبة الرجوع أصلا إنما هى نوع من تكرار للمعنى الواحد الذى هو « العودة » ، إلا أن النوبة تكون بمعنى إعادة حَدَثٍ ما ، أى بمعنى تكراره ، مثلما تعود الغنم عند غروب الشمس إلى آبار المياه . وهكذا النوبة فيها شيء نهائى مثل نهاية النهار ، كما أن فيها شيئا دوريا يتكرر يوما بعد يوم . وهذا التوتر والتناقض فى معنى الكلمة الأصلى يسمح لها بأن تؤدى أدوارا عدة ، لا على المستوى الاصطلاحى فحسب - مثل معناها فى الموسيقى وفى المراسم العسكرية - بل على مستويات استعارية ورمزية متنوعة . وحتى إذا نحن أخذنا المصطلح العسسكرى وحده وجدناه يشير إلى أكثر من معنى . فالنوبة تَعْزِفُها الجوقة العسكرية « حين يرتاح جثمان الشهيد على أرضِ الوطن » - كما يقول لنا أحمد عبد المعطى حجازى نفسه ، توطئةً للقصيدة ، ولكنها من الممكن أن تُعْزَفَ أيضاً عند إنزال العلم كل يوم ، إشارة إلى أن النهار قد انتهى . فهنا أيضا نميز فى المعنى بين الحتمية والمرحلية . ومع ذلك فثمة عنصر مشترك بين طرفى المعنى ، وهو الشعور بأن المأساة على وشك التحول إلى الشعور بالحزن المجرد .

تبدأ القصيدة بعودة أسراب الحمائم من وراء الأفق ، وبدورانها فى آخر شعاع شمس المغيب ، وبافتراقها . وندرك من البداية أن شيئا ما قد بلغ آخر مسيرته وانتهى . وهذا هو خط المنوال الأول . وعند ذاك ننتقل مع صوت النوبة إلى الأرض وإلى نهاية رحلتها ، فنراها مختلفة عما كنا نتوقع ؛ لأن الأرض تنتظر الليل كما تنتظر الأنثى الذكر ؛ فهى تخلع قميصها الذى احترق - أى الذى يحمل لونا غير لون الأرض بصفته شمسيًّا أو ناريًّا - وترجع إلى سوادها الخصيب - أى « تخضوضر » - وتتفتح لليل من كل براعمها المعبَّقة بالعطور ، فندرك أن عودة الأرض إلى ظلام الليل هى انتهاء المثل إلى المثل .

وخط المنوال الثالث فيه شيء من الشاعرية الرعوية (pastor-al fucolic) بنفس النمطية التى تعودنا عليها ، ابتداءً من ثيوكريتس Theocritus وڤيرچيل Virgil ؛ لأن غروب الشمس لدى الفلاح ولدى راعى الغنم فى هذا النوع من الرؤية الشاعرية فيه دائما ما يدفع إلى الأمل فى الراحة ، وإلى الشعور بحزن سوداوى فى آن واحد ؛ لأنّ الفلاح وراعى الغنم قريبان من سواد الأرض ، ومن ربطها بظلام الليل .

ثم ننتقل فى منوال القصيدة إلى مشهد ساحة مدرسة مقفرة ، ونتذكر مراحل عمرنا التى قضيناها فى المدارس ، ونتذكر - على الخصوص - وحشة ساحات تلك المدارس فى أوقات العطلة ، ونعترف بأن لحظة انتباهنا إلى تلك الوحشة هى من أشد ذكرياتنا سوداوية وفراغا فى النفس . وهكذا نمضى فى نسج خيوط أفكارنا على منوال القصيدة ، وننتقل إلى المدينة التى قد استعدت للنوم ، والتى كانت كذلك قد أتمت دائرة رحلتها اليومية . وبهذا نعترف بشيء كنا ننكُصُ عن الاعتراف به . نعم ، إننا لا ننكر كل شيء من حولنا . . ولا ننكر الذكريات .

وثمة عودات - أو نوبات - أخرى على منوال القصيدة :

ازدحام الرجال فى أبواب قراهم « فى سحب من الغبار والشفق » ، وسقوط الليل غطاء على كل شيء سوى أصوات بهائمها . وندرك عندئذ أن كلمة البهائم نفسها فيها شيء مبهم مثل الليل . . . وفى ذلك الوقت تتناقض الأشياء وتنسجم معا ، فتنصَبُ الأعراس والمآتم ، ولا نعرف ما نقطة الانطلاق فى مثل هذه العودة ، ويصبح صوت « نوبة رجوع » صدى لأصوات الكل : « يابلادى ! يابلادى ! يابلادى ! » . وهكذا نرى أن ما قد حدث فى القصيدة هو أن الشاعر كان قد أطلق سراح أفكاره لدقائق قليلة لا تزيد عن دوام أداء « نوبة رجوع » ؛ ولكنه قد أحاط فى تلك اللحظات بتجربته الواسعة مع وطنه ، وقدم إلينا منوالا ننسج عليه تجاربنا نحن لِما قد يكون مصيرنا مع أوطاننا .

واللغة الشعرية - كما رأينا فى هذه القصيدة - يمكنها أن تكون « بسيطة » ، مع أن التجربة فيها - حتى للفظ الواحد - قد تكون لها أعماق وأبعاد تناقض أى انطباع بالبساطة . وهكذا يقف مفهوم البساطة أو الشفافية إزاء مفهوم التعقيد أو الغموض فى لغة الشعر بعامة ، وفى لغة الشعر الحديث بخاصة ؛ ونادراً ما نتوقف لكى نتأملها ؛ لأننا تعودنا أن نرى فيهما إما إيجابيات أو سلبيات تكاد تكون مجردة عن أى اعتبار للنص الشعرى المعّين ، بل تكاد تكون قِيَماً نظرية مطلقة . ولذلك كثيراً ما نفضل البساطة على التعقيد ، والشفافية على الغموض ؛ لأن مثل هذا التفضيل يمثل مواقفنا النفسية والجمالية المسبقة ، غير المرتبطة بالعمل الشعرى الذى نتناوله نقديًّا . وقد يقع عكس ذلك ، فننحاز إلى التعقيد والغموض مبدئيًّا ، ونغض النظر عن خصوصيات العمل الشعرى ذاته . والخطر فى كلا الحالين قائم . ولنتوقف أولاً عند انحيازنا الحديث العهد للتعقيد والغموض ؛ فالذى يحدث عمليا فى معظم الأحوال هو أن الناقد الذى يواجه عملاً شعريا غامضا ومعقَّداً يميل إلى الدخول فى العالم المتشابك للنص ، واقتحام صعوبات فهمه فَهْماً ما ، مهما كان ذلك الفهم . وهو يقتنع فى النهاية بمجرَّد حَلِّ الشعر الحرفى لذلك النص ، ويظن أن كل جهده ولهاثه فى سبيل حل الشعر الحرفى يعوّضه عن التجربة الشعرية . والناقد هنا يترك النص الغامض مكشوفا ويزعم أن المهمّة النقدية قد تحققت ، فى حين أن المهمة النقدية الحقيقية كان لابّد أن تبتدىء من ذلك المنطلق - أى من منطلق الوضوح المكتسب للنص ؛ لأنه من هنا فصاعداً لابد أن تكون تساؤلاتنا النقدية حول النص الشعرى تساؤلات تقيمية بصفة مميّزة .

أما مشكلة النص الشعرى « البسيط » أصلاً فهى تبتدىء من واقع شفافية ذلك النص ، وأيضا من افتراض أن يكون الانطباع الأول إلى حد بعيد تقويميا - أى أن تكون صلاحية النص الشعرى الجمالية هى الدافع الذى يجعل الناقد يسأل النص أسئلة نقدية متزايدة الإلحاح والدقّة حول ذلك الانطباع التقويمى الأول ، بمعنى أنه يتعين على الناقد ألاّ يتوقف عند البساطة البادية على سطح بنية العمل الشعرى إذا كان ثمة تحت ذلك السطح غضون وتجاعيد قادرة على تفسير شفافية سطح البنية . فالبساطة لابد أن نبررها من داخل النص الشعرى ، شأنها فى هذا شأن الغموض والتعقيد . وفى نهاية الأمر لا يُعْلَنُ فى الشعر « مبدأ البساطة » ، على نحو ما صنع جميل صدقى الزهاوى :

لم يكن مبدأ البسا   طة فى الشعر مُعْلَنا
أنا مِن بعد أعْصُرٍ   أنا أعْلَنْتُهُ أنا ![8]

ومن ناحية أخرى فلغة الشعر الحقيقية هى دائما « مباشرة » - وإن لم يَعْنِ ذلك بالضرورة أنها « بسيطة » - مثلما رآها ت . إى . هولم T. E. Hulme « إنّ اللغة المباشرة هى الشعر ؛ وهى مباشرة لأنها تتعامل مع الصور . اللغة غير المباشرة إنما هى نثر ؛ لأنّها تستخدم الصور التى قد ماتت وصارت تراكيب لفظية »[9]. ومن زوايا النظر هذه يمكننا أن نرى بساطة قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى : من بساطة لفظها ، ومن العمق المتراجع نحو ماوراء أفق وعينا التجريبى ، من حيث غنى صورها .

وانتباهنا إلى أهمية الصورة الشعرية لدى أحمد عبد المعطى حجازى ، بل أكثر من ذلك ، انتباهنا إلى أهمية اللغة الشعرية التصويرية لديه سوف يساعدنا على فهم أهم خصوصيات قصائده الأخرى ، مثل قصيدة « البحر والبركان » . فهذه القصيدة من حيث الشكل أكثر تعقيداً من « نوبة رجوع » ، حتى وإن كانت هى كذلك مبنية أساساً على ترتيب يعتمد على الإيقاع البنائى الشامل لأقسامها غير المتساوية الطول ، وأن يبتدىء كل قسم بالتفات مباشر - أو بنداء - يؤدى دوراً يشبه دور اللازمة الموسيقية . وهذا الالتفات هو دائما استدعاء لجزيرة ذات اسم يفيض بشاعرية عجيبة يؤديها اللفظ « شدوان » ، الذى يجعل الشاعر يسائل الجزيرة عن سرّه « ومن الذى أعطاك هذا الاسم . . ملاّحٌ شريد أم خارج حمل السلاح على المدن؟»[10]. وهذه الشاعرية فى اسم الجزيرة تقابل شاعرية « نوبة رجوع » صورةً ورمزاً .

تبتدىء القصيدة بنداء أو بصيحة أو بتنهّد أو حتى بِصَدىً :

شدوانُ !
صوتُ البحرِ يأتى من بعيدْ . .
وارتعاشاتُ النجوم على المياهْ
يتواثب اللمعانُ فى نَغَمٍ يشبُّ ويختفى
ويرفّ طيرٌ لانراهْ   [ص ٨ - ٩]

وشدوان هى كل هذه الأشياء وأكثر ؛ هى صورة لواقع شعرى كبير يشمل القصيدة كلها ؛ وهى أيضاً كلمة لا يفهمها الشاعر تماماً كما رأيناه آنفاً من خلال تساؤلاته عمن أعطاها هذا الاسم . ولكن ثمة إشارات غير مباشرة إلى نوع من الفهم وإلى نوع من الوعى بالإمكانات الشعرية الفريدة المضمّنة فى ذلك الاسم ، لأنّ الشاعر - بعد استدعائه رؤية الجزيرة من خلال اسمها - يشير إلى انطباعات صوتية بطرق مختلفة ، مباشرة وغير مباشرة . فذكره لشدوان يثير رؤية البحر المرسوم أولاً بخطوط صوتية ، سرعان ما تتحول إلى لمحات ضوئية . حتى الضوء ، بارتعاشاته وبلمعانه ، ليس إلاّ إيقاعات لنغم - أى ليس إلا عودة إلى الصوت . كما أن الطير الذى يرفّ ، والذى « لا نراه » ، يصبح مجّرد حفيف أجنحة غير مرئية - أى يصبح صورة صوتية . فشدوان هذه يستوعبها الشاعر منذ المقطع الأول للقصيدة كما لو كانت نغم أغنية عجيبة تجيئه من البحر . وهذه هى أيضاً أول بذرة نشأت منها القصيدة ؛ فقد سمع الشاعر بياناً عسكرياً جاءه من جزيرة منسية فى جبهة كان يبدو أنها منسية أيضاً ، قائلاً : « قاتل الجنود المصريون فى جزيرة شدوان فى البحر الأحمر ببسالة مذهلة » . وعندما انتهى البيان ابتدأت القصيدة فى خيال الشاعر ، منطلقةً من اسم المكان الذى وقعت فيه تلك الأحداث المذهلة من حيث بسالتها ؛ وذلك لأن إيجاز أسلوب هذا البيان ، والتزامه الموضوعى ، كانا قد تناقضا فى مخيِّلته مع تداعيات المعانى التى أثارها رنين لفظ شدوان .

وتتمثل خصوصيات تلك الجزيرة من الناحية الجغرافية فى أنها صغيرة ، وأنها تقع فى المكان الذى يطل منه خليج السويس على البحر الأحمر ذاته . أما اسمها الخاصّ هذا فقد لا يكون له تعريف لغوىّ واضح ، سوى أنّه قد يشير إلى معنى الغناء . ولكى أى غناء هذا ؟ ولماذا ؟ لا أحد يعرف . وثمة أيضا معنى « شدو » ؛ وهو أيضا يثير أصداء غنائية . وهناك أيضا الشدو بمعنى القِلّة أو الصغر ؛ وفيما عدا ذلك فلشدوان أصداء ثنائية وثلاثية معظمها يشير إلى معان مثل عبير المسك (شذو) ونعومة شجيرة معروفة بشذا ، إلى آخره . فخلاصة القول أن كلمة شدوان كلمة شعرية تفرض نفسها بشعريتها . وهذا هو الذى يتجلى بوضوح من خلال تكوين جوّ القصيدة الغنائى الشفاف أصلاً - وأيضاً بطريقة أكثر دقّة من خلال تقسيم القصيدة الإيقاعى ، ووقوع كلمة « شدوان » موقع الإيقاع فى هذا التقسيم . ومايهمنا هاهنا بصفة أكثر صلة بخصوصية رؤية أحمد عبد المعطى حجازى الشعرية ، وأدقّ تعريفاً لملامح أسلوبه ، هو أنّ دَوْر ذلك الاسم ، مع كل ما يثيره رنينه صوتيّاً ودلاليّاً ، دوْر مخيِّلٌ للصورة قبل أى شىء آخر . فشدوان ليست هى فقط أول كلمة تصادفنا فى القصيدة ، بل هى العالم الأصغر والعالم الأكبر لتجربتنا كلها مع القصيدة ؛ أى هى الصورة الشاملة ، ونواة تلك الصورة معا ؛ وتواجدها المستمرّ على مدى القصيدة يحمل منظور الشاعر الذاتى من شتى زوايا الرؤية . وهكذا ، كما ذكرنا

آنفاً ، تتكون أول صورة تصادفنا فى القصيدة من إشاراتٍ صوتية ، وتتجلى جزيرة شدوان تجلّياً شبه مجّرد عن ملابسات الزمن المباشر . وهذه الرؤ ية للجزيرة ، المعلقة فى اللاواقع الظرفى وإن كانت فى صميم الواقع الجوهرى ، لا يمكنها أن تستمرّ - فهى المثل أو المثال .

إن هذه الجزيرة تتحول مع اسمها العجيب ، ومع مدينتها التى ولدت مثلها من البحر ، و « طفت على وجه الزمن » إلى شىء يطالب بـ « الثمن من الدم » ، فتصبح عالمَ الشاعر الأصغر وعالَه المطلق : فهى الأم والوطن . أما الشاعر فيبدو كما لو أنه رأى نفسه من زاويتى النظر أو من طرفيه ؛ فهو يرنو من حيثما كان نحو الجزيرة ، مثلما يرنو الابن إلى الأم - كما لو كان هو خارج جوهر الأشياء وكانت هى الكنه . وهو - من ناحية أخرى - يرى نفسه على تلك الجزيرة منفصلاً عن ذلك الكنه ، وأن بينه وبين الطرف الآخر الذى يرنو إليه - أياً ما كان هذا الطرف : أمّا أو جزيرةً أو وطناً - دائماً « كل هذا الليل » وكل « آماد الظهيرة » « وتقاطُع الطرقاتِ » [ص ١٠] مع حيرتها شبه المطلقة . ومن طرف هذه الجزيرة تمتدّ رؤ ية الشاعر نحو الحقول التى وراء « كل هذا الملح » [ص ١٠] ؛ وتصبح الحقول البعيدة صورةً للوطن وللأم ذاتها ؛ ويكون بحر الملح صورةً معقّدةً للأبعاد المرئية وغير المرئية لطرف العالم ذاته ، وللحنين بل للشعور بألم ينداح باتساع البحرِ نفسه . ويزداد اقتراب الشاعر من ذلك الألم عند إدراكه أن للإحساس بنبض « دم العشيرة » [ص ١٠] الغامض المبهم الإيقاع دوراً فى وعيه ببعض الأشياء التى كان يتجنب ذكرها سابقاً ، وأنه الآن مسئول عنها - عن :

كل الذى من أجله لُذنا بستر الخوف أعواماً مريرهْ
كل الذى ينهار فى نفسى ،
فأُدركُ بعد ما طال الزمانْ
أنّى استطعتُ النومَ ، أبْعَدَ ما أكون عن الأمانْ ! [١١] .

ومن هنا التجريد الصارم لرؤ يته للوطن :

شدوان !
مَنْفىً ، وبندقيتى وطن ![ص ١١]

فتتلاشى - للحظة خاطفة ليس إلا - الصورة الحسية للجزيرة .

هذه هى شدوان الرؤ ية الداخلية ؛ شدوان تجربة الذات . ولكن أهم شىء من حيث هذه الرؤ ية هو أنها تكاد لا تتعامل مع مجرُدات الفكر والأسلوب ؛ بل أنها رؤ ية « حقيقية » من خلال الصورة : الشاعر دائماً يرى نفسه - أو يرى تعيناته الكثيرة - من خلال رؤ يته للجزيرة : فهو قديم كل القدم مع الجزيرة ، كما أنه جديدٌ معها جدة البكارة . والبكارة عنده تؤدى كلا البعدين :

أنّى أمدّ الطَرْفَ لا ألقى سوايَ ،
ولا أشم سوى الرياح

بِكْرٌ سماءُ الفجر ، صوتُ البحر أنفاسُ المياهْ
والرملُ مُبْتَلٌ ، وريحُ البحر مغسولٌ ،
وأضواء الفنارهْ
بكرٌ كأن الله منذ هنيهة خلقَ الحياه
بكرٌ أنا !
أمشى على أرض البكاره [ص ١٢]

وبعد أن كشف الشاعر نفسه - مرئيًا ملموساً - مثل الجزيرة البكر ، يمد رؤ يته ويرى نفسه مؤتلفاً مع ملامح أخرى من تجليات الجزيرة ، حيث تُسمع مواويل الجنود ، وتَطُلّ أوجهٌ قروية . وكل هذا له لمسة البكارة نفسها ؛ لأنّ جزيرة تحمل اسم شدوان قد مَسَّتْهُ مَسُّها السحرى ، ولأن شيئاً حاسماً كان قد حدث على وجه تلك الجزيرة ، وغيّر طبيعة الأشياء .

وما يلى من القصيدة ليس مجرد سرد للذى حدث ، بل هو توالٍ أو سلسلةٌ من صور واقعِ الجزيرة دون حَدَثِها ؛ حيث يتوالى نهار الجزيرة وليلها ، وتتكون أجمل الصُوَر وأكثرها مباشرةً فى تعبيريتها :

بكرٌ مواويل الجنودْ
تنساب من أحلامهم فى الفجرِ ،
تصبح أوجهاً وقُرى صغيره
وأليفة أشياؤهم فى الرمل نائمة نثيرهْ
كانت بنادقهم معلقة على أكتافهم ،
وهمو على الخلجان يصطادون فى ألَقِ الصباحْ
وهمو عراة يغسلون ثيابهم ،
ويطاردون عقاربَ الشُطآن فى شمسِ الظهيرهْ
بكرٌ صريرُ الكائنات وشدوها الجياش فى الصمت
الفريدْ
تتفتح الأصدافُ هذا الوقت ،
تُلْقِى نفسها فوق الرمال
ينهلُّ نورُ البدرِ أمطاراً غزيرهْ
ويصيح صوتٌ بالرجال
يَحْمَرُّ فى فم حارسٍ طَرَفُ اللِفافةِ ،
يلمع النَصْل الحديدْ
فى بُنْدُقيَّتِهِ ، ويلمع جسمُ وحش القِرْش فى البُقَعِ
المنيرهْ ! [ص ١٢ - ١٤]

وبعد هذا البسط التصويرى ، مع تصاعد إيقاعه المستمر تنطلق صرخة الشاعر . . وينقطع ذلك الإيقاع :

شدوانْ !
هى الوطنْ ! [ص ١٤]

وما عادت شدوان هى الجزيرة البعيدة بُعْدَ المنفى ؛ ولا تكفى البندقية لها رمزاً ؛ لأنّنا قد تعمّقنا الصورة تعمقنا الوعى . وهذه المقدرة على التعمق من خلال الصورة هى سِرُّ شاعرية أحمد عبد

المعطى حجازى ؛ وقد يكون هو صاحبها المميَّز فى الشعر العربى الحديث . وعندما يقول الشاعر إن ثمة أوقاتاً تحدث فيها الأشياء ، مثل :

تتفتح الأصداف هذا الوقت ،
تُلقِى نفسها فوق الرمال

نشعر بأنّ وعينا - أو ما وراء وعينا - يتفتح كذلك ، وأننا على عتبة نِطاقِ واقع جديد . والذى يلفت نظرنا فى مثل هذه الصورة هو أيضا البُعْد الحِسِّىّ فيها ؛ وثمة ربط - من حيث الحسِّيّة هذه - بين صورة الأصداف المتفتحة الملقاة فوق الرمال ، و« لمعان وحش القرش فى البقع المنيرة » . ومن خلال هذه الحسِّية ، التى تكاد تكون جنسية ، متكاملة ومستقطبة فى آن واحد ، يكوِّن الشاعر جوّ الصورة العميق المبهم إبهام حقائق النفس .

وحقائق النفس هى التى يتحدث عنها الشاعر فيما يلى من القصيدة ، حتى وإن كان حديثه هذا لا يزال يجيئنا من داخل وَعْيِهِ بالجزيرة . وفى هذا الجو - ما بين تجلِّيات معرفة جديدة ، ورعب الحقائق الغامضة المجهولة - يكتشف الشاعر ذاته ، ويعبِّر عن ذلك الاكتشاف تعبيراً مباشراً ، حتى وإن لم يستغن عن الصورة بما هى وسيلة تفضى به إلى ذلك الاكتشاف :

تتوغَّلُ الجزُر البعيدةُ فى الظلام وترحل
السفن الأخر
ونظلُّ نحن ، كأنما جئنا ليكشف كل إنسان مصيره (ص ١٥)

وعند ذاك :

يأتى المساءُ ! فيستحيل البحر وحشاً هائجا ،
تتقذَّف الأمواج فوق وجوهنا ملحاً وعُشباً ميِّتا
وتشدنا هوج الرياح ،
وتُمْعنُ الأصوات بُعْدًا والنجومْ (ص ١٦)

وهذة الصورة للبحر - الوحش الهائج ، هى الآن صورة الذات والمصير ؛ والأمواج التى تتقذف ملْحًا وعشباً ميِّتاً ليست بأمواج البحر فقط ، وليست مرارةُ الملح ولا العشبُ الميتُ من حيز البحر وحده ، بل هى الآن كل الذى كان مضمراً مدفوناً فى بواطن اللاوعى ، وفى غضون ما هو أغمض من اللاوعى ؛ لأنّه معروف لا يُلْفَظُ : هذه هى الأعشاب الميِّتة التى يقذفها البحر ليلاً على شطآن شدوان . وما يلى من القصيدة إنما هو هذه الرحلة إلى الصورة الداخلية للوعى وللضمير من خلال باب ليل جزيرة شدوان المفتوح على مصراعيه . إن الشاعر يخاطب نفسه بوصفه فردا أو شعبا بكل مباشرة ، بأنّ هذه الليلة هى لحظة القرار الذى لابُد أن يُتَّخَذَ أمام الدائرة المغلقة التى لا تؤدّى إلا إلى البَحْث :

فى النهار عن انظلام
وفى الظلام عن النهار (ص ١٧)

فيستطرد بأسلوب صارم عارٍ :

نحن لم نعشق ، ولم نعرف سوى الحب الضرور
والعيش والموت الضروره
ننزو بلا شغفٍ ،
كما تنزو الثعالب فى البرارى والأرانب فى الحظيره (ص ١٨)

ويلتفت إلى نفسه وإلى الجندى الوهمى ، وإلى الشعب كله ، بنَبْرَةٍ خطابية لم يتقنها من الشعراء إلاّ الذين انصهروا فى بوتقة «يسنين»(Yesenin) وماياكوفسكى (Mayakovsky) :

فاثبتْ على أرض الجزيره
اثبت على الأرض التى مَنَحَتْك مملكةً ، وجرِّب
لفظة الرفض النبيل
قل «لا» هنا ،
لتقولها فى كل مملكة سواها
لتقولها يوم الحساب ، إذا أتى يوم الحساب ،
وعادت الأشلاء تسأل مَنْ رماها للكلاب
ومن اشتراها وافتداها ! (ص ١٩)

ويستمرّ عنف هذا الأسلوب المباشر إلى نهاية القصيدة وهو أسلوب صعب التلقّى والاحتمال بطبيعة خطابيته ؛ ولايُحبُّ المتلقى له أن يتعرض لمثل هذه الصدمات اللفظية - إلا إذا كان مستعدّاً للانفعال معها . . والعجيب أنه مستعد لذلك ، وإن كان مضادا لرأيه النقدى الرصين ، لأنه يقف فى هذه القصيدة على تربة شاعرية سحرية اسمها شدوان ؛ ولأنه قد دخلها من باب بحر الذات وليل الضمير ، وأضحى يواجه نفسه على انفراد ؛ فاستطاع أن يصرخ وأن يصيح من جديد دون قيد ؛ لأنه قد عاد بكراً .

إذن فقصيدة «البحر والبركان» ، كما قد لاحظنا آنفاً ، لا تنقصها عناصر التعقيد البنائى فضلا عن عناصر التعقيد الأسلوبى ؛ مع أنها - فى آن واحد - تفتح أمامنا آفاقاً حاشدة بصور تلزمنا وتسيطر علينا بما يشبه شفافية الانطباع وتلقائية ردود الفعل . وإذا نحن أردنا أن نحدد طاقات الشاعرية فى هذه القصيدة وجدناها مستودعةً فى غزارة صورها وبروزها ؛ فحتى أسلوب نهاية القصيدة بخطابيته العنيفة لا ينبثق إلاّ عن التجربة السابقة مع صورة الجزيرة الإطارية . ومن هنا نقف على ميزة أخرى لشاعرية أحمد عبد المعطى حجازى ، وهى أنه لم يقع فى هذه القصيدة بذاتها فى فخ المغالطة الوجدانية (pathetic fallacy) ، مع أن الفخ كان مرصودا له وكامناً . كان من السهل أن يجعل الشاعر الجزيرة تنفعل بالذى انفعل هو به ، وأن يسلِّط عليها كل الذى كان يشغل باله وضميره ، وأن يكوِّن بهذه الطريقة نوعاً من انسجام سهل بين تجربته وتصوره للطبيعة المحيطة به من خلال فرض تجربته على الطبيعة . ولو أن أحمد عبد المعطى حجازى لجأ إلى ذلك الحلّ لمشكلة الصورة الشعرية لما

اختلف فى مثل هذه الحال فى رؤ ية عن رؤ ية المدرسة الرومنتيكية ومدرسة «أبولو» المصرية - أى عن الذين مارسوا قرض الشعر العربى فى ظل مطران خليل مطران . غير أن طبيعة الصورة الشعرية لدى أحمد عبد المعطى حجازى عكس ذلك ؛ فهو لا يفرض عواطفه على جزيرة شدوان ، بل يمكننا أن نقول إن الجزيرة هى المصدر الحقيقى لكلّ شىء يطؤها أو يحيط بها ، وأنها هى التى تعطى الأشياء معانيها . فالشاعر لا يشرح لنا معنى الجزيرة ولا يؤوّله ، بل قد تبدو لنا رؤ يته لها موضوعية - هذا إن قبلنا منظوره عدسةً ومعياراً تصويريين ، وإن قلنا إن رؤ يته تزعم أنها مجرَّدُ وَصْف . ومن هنا نتأكد أننا مع أحمد عبد المعطى حجازى دائماً فى نطاق دلالىّ يتجنب المغالطة الوجدانية ، ويترسخ فى الأبعاد الدلالية التى تملكها الصورة ذاتها ، أو التى يملكها «الشىء» ذاته - والذى يملكه الشىء ذاته هو بُعْدُ ذلك الشىء الرمزىّ . وبقدر تباعد الشاعر عن فخاخ الشاعرية المطروقة ، تتكون لغته الشعرية ، ويتكون عبر تلك اللغة معنى جديد للأشياء ولمواقف الإنسان .

فلنلتفت الآن إلى قصيدة «الرحلة ابتدأت»[١١] ؛ وهى بكائية أحمد عبد المعطى حجازى الكبرى للرئيس المصرى الراحل جمال عبد الناصر . وتسميتنا هذه القصيدة ببكائية معناها أننا على وَعْى بأنها مرثية من نوع خاصّ - أى بأن فيها رنّات نواح جنائزىّ . وبناءً على استيعابنا هذا للقصيدة يكون من حقنا مباشرة تكوين مثل هذا الانبثاق البكائى - وأيضا مباشرة تأثيره من حيث الشعور بالألم وبالفقدان ، بل يمكننا أن نثبت صدق شعور الشاعر وعمق انفعاله ؛ ويمكننا أيضا أن نتذكر ما قاله الشاعر اللاتينى هوراس (Horace)فيما يتصل بذلك النوع من الانفعال ؛ وأن نعترف بأنه يطبَّق على موقف أحمد عبد المعطى حجازى إزاء الزعيم الراحل ؛ بمعنى أنه «إن أردتَ أن أبكى أنا فعليك أولا أن تشعر بألم»[١٢] ؛ أو حسبما أجاب شاعر عربى عن سؤال ابنه عماّ هو مصدر فاعلية مراثيه قائلاً بأنه يبكى بكاء ثكلى فى حين يبكى غيره من الشعراء بكاء نائحة[١٣] .

فلا شكّ أن قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى نموذج مثالى لما يطالب به هوراس وأسامة بن منقذ . ولكن إثباتنا لذلك لا يساعدنا إلا من حيث هو إثبات لنوعية التجربة - لدى الشاعر ولدى المتلقى - دون أن يشرح لنا ما الذى يجعلنا نتأثر وننفعل بتجربة القصيدة بغض النظر عن تجربة الموقف .

أما القصيدة فهى بطبيعة بنائها قد لا تكون أكثر الوسائل مباشرةً لتوصيل تجربة الألم والفقدان ؛ فالشاعر لا يواجهنا ببكائه الوفى مواجهةً مباشرة ، بل الشاعر لا يبكى إلاّ من خلال مدينته بما هى جسم منفعل وموحَّد : «وأجهشت المدينة بالبكاء !» (ص ٣٥) . حتى هنا نرى الشاعر مشاهِداً أكثر منه مشاركاً ؛ أى نحسّ أن ثمة منظوراً أو بُعْداً جمالىّ النوع - إن لم يكن نَفْسِيَّةً - بين الشاعر بوصفه مشاهدا ، والمشهد . ونستنتج من ذلك أن بكاء الشاعر لا يشبه ، أو لا يساوى تماما ، بكاء الآخرين فى القصيدة . ولهذا السبب فلندَّع أن بكاء الشاعر لا يهمنا كثيراً - بل لا يهمنا كثيراً تعريف النقاد القدماء لمصدر الطاقة الرثائية لدى الشعراء ، لأننا برغم موافقتنا على كل ما قالوه لم نقترب من القصيدة الرثائية اقتراباً مرموقاً .

ولعله يكون من الأفضل أن نبتدىء بعنوان القصيدة كعادتنا مع قصيدتى الشاعر السابقتى الذكر . فعنوان «الرحلة ابتدأت» يوضح لنا بعض الأشياء الأساسية من حيث إنه يثبت للقصيدة إطارها الموضوعى ، أى الرحلة ، كما أنه يثبت زاوية نظر الشاعر وهو يقدم لنا موضوع القصيدة ، أى تجربته لذلك الموضوع وهناك ما هو أكثر أساسية من هذا : فالرحلة بوصفها وحدة دلالية تمدنا بالبعد الرمزى لبناء القصيدة فى كليته .

وإذا كان ثمة «موضوع» للقصيدة فهو حقا رحلة - أورحلتان : رحلة الشاعر الصغرى إلى المدينة فى القطار ؛ والرحلة الكبرى التى هى رحلة الجنازة أو رحلة «السفينة» . أما تجربة الشاعر للموضوع فهى لا تسرد إلا فى ثنايا القصيدة وفى طياتها ، ولكن علينا أن نحذر تلك الثنايا والطيّات ، لأنها بعيدة كل البعد عن المفهوم النفسى التحليلى لاختلاجات النفس . ومن هنا تأتى أهمية أن نثبت فى هذه القصيدة أن النفس الشاعرة من طبيعتها أن تعبر عن خلجاتها بوسائل شعرية قبل أى وسائل أخرى ، وأن هذه الوسائل الشعرية برغم كل تعقّداتها الموضوعية والرمزية - قادرة على أن تكون لسان حال الشاعر النفسية ، بطريقة تحجب عنا تعقداتها الضمنية هذه ، بل تدعى المباشرة فى التعبير والعفوية النفسية .

هذه القصيدة ابتداءً من مطلعها ومن أبياتها الأولى ، تكاد تفاجئنا بـ «تقليديتها» غير المتوقعة ؛ فالوزن العروضى واضح (الكامل المرفل) ، وكذلك القافية والروى (حرف النون) . وحتى التفاعيل فى الأبيات الثلاثة الأولى متساوية العدد ؛ ونكاد لا ننتبه إلى أن بيتاً ذا خمس تفعيلات لا يعد أفضل مقياس لذلك البحر ، وأيضا لا ننتبه - أو لا يهمنا أن ننتبه - إلى أن البيت الرابع قد زيدت فيه تفعيلة واحدة وأنه كما لو كان ينقسم إلى شطرين فى منتصف تفعيلته الثالثة ؛ وأن أى شعور بالبنية العروضية التقليدية يأخذ بعد ذلك فى التلاشى ، وينصبّ فى حساسيةٍ بالبناء مختلفة عن الحساسية الأولى :

من يا حبيبى جاء بعد الموعد المضروب للعُشّاق فينا ؟
الفجر عاد ، ولم أزل سهران أستجلى وجوه العابرينا
فأراك ! لكن بعد ما اشتعل المشيب وغضّن الدهر الجبينا
لا تبتئس أنّا تأخّرنا !
فبعد اليوم لن يصلوا لنا ليفرّقونا !
ورأيت جارى فى قطار الليل يبكى وحده ،
. . . .(ص ٢٨)

فماذا يفعل القارىء بمثل هذا الافتتاح للقصيدة ؟ بل ماذا يفعل به الناقد ؟ هل هذا هو « الغزل التقليدى » المألوف ليس إلاّ ؟ وهل نعده لمحة من « التراث » ونترك الأمر ونستريح ؟ ولكن ما علاقة مثل هذا «الغزل» وهذا « التراث » بموت جمال عبد الناصر وبتخلجات نفس الشاعر ؟ وأخيراً - إن لم يكن أولاً - لماذا ترانا قد تأثرنا بالأبيات الأولى لهذه القصيدة كل هذا التأثر ؟

فلنبتدىء بموقف الشاعر الأساسى : إنه يرثى شخصاً غير عادىّ ، بل شخصاً كان قد مسّ فى حياته أعمق رواسب غريزة شعبه القومية . والشاعر واع بذلك كل الوعى ، كما أنه واع من خلال غريزته الشعرية بأن تعبيره عن مشاعره فى هذه القصيدة على وجه الخصوص لا بد أن يستمدّ طاقاته من أعمق طبقات إحساسه بشاعرية قومه - أو من غريزة قومه الشعرية - لكى توازى أعماقٌ أعماقاً ، وغرائز ، غرائز . . وعند إدراك ذلك يضيق أمام الشاعر العربى مجال الاختيار الحرّ حتى وإن كان شاعراً مصرياً حديثاً ؛ لأن الاختيار الحرّ فى هذه الحال لا يكون إلا باستبدال المنظور التوسعى الأفقى بالمنظور التعمقى العمودى . وكان أحمد عبد المعطى حجازى - بفضل شاعريته القوية - واعياً بذلك ، فجاءنا بلغة وبصور وبتلويحات إلى مقتضيات بنيوية محيرة فى القدَم وفى البعد الدلالى . وكانت النتيجة عجيبة حقا ، وأغلب الظن أنها محيرة للنُّقّاد بعض الشىء من حيث السهولة التى تفتحت بها القصيدة على مصراعيها لكى تستوعب القارىء فى غضون عالمها الخاص المحددّ بدقة . فلا شك أننا ههنا أصلاً فى عالم نسيب القصيدة العربية ، وأن جَوَّ النسيب فى جذوره جو حزين ، بل إنه يميل إلى الشعور الرثائى أو حتى المأساوى . ولهذا السبب يكون تدخل « الغزل » فى مثل هذا الجو شيئاً يضيف إلى الشعور الأساسى عنصراً تعبيرياً وجدانياً فحسب ، دون أن يغير من موقف الشاعر ، أو من طبيعة الجوّ الشعرى نفسه ؛ بل ثمة بعد آخر لا يقل جوهرية حيث يقول الشاعر :

الفجر عاد ، ولم أزل سهران أستجلى وجوه العابرينا

لا شك أنه قد نبهنا إلى أننا من حيث النوع الشعرى نطأ تربة عتيقة خاصة بالمراثى بقدرما هى خاصة بشعر النسيب ، حيث تأتلف لغتان شعريتان فى لغة واحدة مثلما يأتلف الصوتان دون أن يختلف هذا الأسلوب عن ائتلاف الشوق والمأساة فى الشعر العربى قديماً لأن الشاعر المصرى الحديث فى هذه القصيدةقد أصبح راعى النجوم مثلما كانت الخنساء ترعى نجوم وحشتها فى مراثيها :

إنى أرِقْتُ فبتُّ الليل ساهرة
كأنما كحلت عينى بعوار
أرعى النجوم وما كلفت رِعْيَتَها
وتارة أتغشى فضل أطمار[١٤]

ومثل حسان بن ثابت فى نسيب قصيدته :

تطاول بالخمّان ليلِى فلم تكن
تهم هوادى نجمه أن تصوبا
أبيت أراعيها كأنى موكل
بها لا أريد النوم حتى تُغيبًا
إذا غار منها كوكب بعد كوكب
تراقب عينى آخر الليل كوكباً
عوائر تترى من نجوم نخالها
مع الصبح تتلوها زواحف لغَّبا
أخاف مفاجاة الفراق ببغتة
وصرف النوى من أن تُشت وتشعبا[١٥]

إلا أن أحمد عبد المعطى حجازى يقول لنا قولا لعلنا لم نسمعه من لدن رعاة النجوم القدماء الذين لم يكن أمامهم إلا الفراق والوحشة . أما هو فسوف يتجلى له الحبيب فى تلك الليلة :

فأراك ! لكن بعدما اشتعل المشيب وغضن الدهر الجبينا

فمن هذا الذى يراه الشاعر ؟ وأين تجلت رؤ يته ؟ أليس منظوره مازال معلقاً بنجوم سماء الليل الصحراوى ؟ أليس الذى يراه هو أيضاً نجم من هذه النجوم ، بل هو ألمعها ؟ وقد اشتعل مشيبه مثلما يشتعل الشهاب قبل أن يهبط وينطفىء. وههنا ينتهى سياق القصيدة العربية العتيقة وتبتدى لهجة سواها . ومع الانتقال إلى هذه اللهجة نبدأ فى فهم السبب فى تطرق الشاعر المصرى الحديث إلى الأقدم والأعمق فى خزانة التجربة العربية الشعرية ؛ لأن جمال عبد الناصر ، موضوع المرثية ، كان بجبروت حضوره فى وعى جيل الشاعر لا يسمح إلا بتدفق الصورة من تلك الأعماق النموذجية الجذرية(archetypal) . وهكذا يكون أول تجل لرئيس مصر الراحل على نسيج القصيدة الرمزى تجلياً له كما لو كان نجماً معلقاً فى سماء حزن الشاعر العربى القديم . ولا غرابة إذا أدت بنا هذه الرؤية إلى تذكر رؤ ية شعرية أخرى لا تقل نموذجية جذرية - وهى مرثية والت هويتمان (Walt Whitman) لذكرى رئيسه الجبار الراحل آبراهام لينكولن (Abraham Lincoln) ، التى نعرفها ببيتها الأول « آخر ما أزهر الليلك فى الفِناء » .

(When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd)[١٦]

تبتدئ مرثية والت هويتمان هذه بمعان (motifs)نعرفها جيداً من تجربتنا مع القصيدة العربية : آخر مرة عندما أزهر الليلك فى عرصات الدار . هذه المرة إنما هى زمن الربيع ، شهر نيسان - أبريل ، الذى هو شهر الفراق وزمن موت الأشياء وتجدد الأشياء - أى بعينه زمن تفرق الخليط ، وزمن منطلق القصيدة العربية . وفى مثل هذا الزمن - فى رؤ ية والت هويتمان - « تدلّى الكوكب الكبير لسقوطه مبكراً بالليل فى غربىِّ السماء » . وقد يكون الفرق بين هذه الرؤ ية وسماء الشاعر العربية الليلية أن

النجوم التى يرعاها الشاعر العربى دائما تتريث وتتوانى وتعذب الراعى المؤرَّق . أما نجم سماء والت هويتمان فتدلى للسقوط مبكراً - قبل أوانه . ويمكننا القول أيضا إن الشاعر المصرى الحديث كذلك لا يرى نجمه إلا وهو يتدلى للسقوط - أو وهو قد سقط - حتى وإن التزم ذلك الشاعر الحديث اللوازم التقليدية إطاراً لرؤيته .

وفى نهاية المقطوعة الأولى من المرثية يلخص والت هويتمان ما سوف يشغل باله على مدى القصيدة ، قائلا إن استيعابه التجريبى يدور حول ثلاثة أشياء : إزهار الليلك - أى التناقض ما بين الربيع والموت ؛ وسقوط النجم فى غربى السماء ، والتفكير فيمن يحبه[١٧] . فهل نتحذلق أمام هذه القصيدة أيضاً ونتشكك فى الأسباب التى أدت إلى حدوث أشياء مثل فصل الربيع ونوارات الليلك والنجم المتدلى للسقوط والحبيب - كل هذه بمعانيها السابقة الذكر - فى مقطوعة يفتح بها شاعر مثل والت هويتمان قصيدته الرثائية الكبرى إحياء لذكرى شخصية قد صارت أسطورة ؟ ونجيب بأنه من ناحية الدلالة الرمزية تظهر الأسباب نفسها - أو الدوافع - التى تجعل شاعراً مصرياً حديثاً يرثى فى قوالب شعرية موازية شخصية مصرية موازية ، قد تحولت هى كذلك إلى الرمز وإلى الأسطورة . أما السؤال الذى يبقى فهو : أكان الشاعر المصرى الحديث واعياً بالروابط بين رمزية لغته وقالبه « التقليديين » وتلك الرمزية « الحديثة » لدى والت هويتمان ؟ أما الذى نحن على وعى تام به فهو تلك المصاهرة العجيبة بين مرثيتى والت هويتمان وأحمد عبد المعطى حجازى فيما يخص منبع طاقاتها الغنائية الرثائية المشترك ، كما أننا أيضاً على وعى بأن الطريق التى تفضى إلى ذلك المنبع تمر بأعلام وبإشارات صحراوية عتيقة قد اهتدى بها أحمد عبد المعطى حجازى اهتداء واثقاً .

وإنما يكمن سر نجاح مرثية أحمد عبد المعطى حجازى فى أنها لا تتوقف من حيث شحنتها الرمزية عند المطلع أو عند ما يشبه مقطوعتها الافتتاحية ، بل تستأنف وتيرتها الرمزية مباشرة بعد استنفاد إمكانات تلك المقطوعة الافتتاحية . . فيطرح الشاعر ، كما لو كان انبثاقاً عنها ، موضوع رحلته فى القطار بطريقة تؤكد أبعاداً رمزية ضمنية : فمع مضى القطار أو مع اقترابه من هدفه تتحول صورة ذلك القطار إلى صورة مواكب أيام الوعد والأمل والعز ، وينبجس الصراخ : « يأتى غدا فينا ! » ، وتتحول مواكب حلم اليقظة إلى مواكب الابتهال والاستغاثة ، وإلى طقوس تقديم القرابين . أما الذى « يأتى غدا » فمجيئة الموعود قد صار عودة البطل الأسطورى من كهفه مثل أبطال مطامير الجبال المسحورة . وهذا البطل الذى سوف يأتى ، له طاقات « تموز » الحيوية الدورية :

. . . حتى يدور العام دورته
فتدعوهم إليك ، تمد مائدة ،
وتفرط فوقهم ثمر الفصول ص (٣٠)

كما أننا من جديد ننتبه إلى أن ذلك البطل هو المهدى الغائب :
وتعود منتصراً ، تحيط بك المدائن والحقول (ص ٣٠)

وهكذا « **إلى أن يملأ الفرح السفينة** » (ص ٣٠)

والسفينة هاهنا هى كذلك ذات أبعاد رمزية جذرية ؛ فهى فى سياق المعنى المباشر سفينة الدولة ، والفرح هو اطمئنان تلك الدولة . ولكن السفينة التى يملؤها الفرح تشير فى السياق المصرى الخاص إلى رمز أعياد الفراعنة الخمسينية (Jubilee) - أى هى سفينة شمسية . . إلا أن الشاعر يتسرع فيقول لنا إن فى تلك السفينة :

يتحقق الحلم الجميل لليلة يتزودون بها ،
وينحدرون فى الليل الطويل (ص ٣٠)

وهذا يعنى أنها أيضاً سفينة نقل إلى الليل الطويل . وفيما يلى سوف يعود الشاعر إلى هذا المعنى للسفينة ؛ كما أن ثمة سِمة أخرى لهذه السفينة يلوِّح إليها الشاعر بقوله بأن الذى يتحقق فيها هو « الحلم الجميل » - أى أن الذى يتبدّى فيها هو شىء قد يكون وهماً .

وقد أشرنا إلى كثافة رمز السفينة فى لغة أحمد عبد المعطى حجازى ؛ وهى كثافة حقيقية غير طارئة ؛ لأنه بدون هذه الكثافة كانت الفاعلية الشعرية لعبارة مثل « إلى أن يملأ الفرح السفينة » قد ضاعت أو كادت .

وإجمالاً لا تتوانى كثافة الرمز فى القصيدة بل تصبح إشاراتها الرمزية أقرب وأدقّ نطاقًا ، على الرغم من ميل الأسلوب إلى البساطة :

يتنظرون على مداخل دورهم أن يلمحوك مهاجراً ،
تلقى عصا التسيار تحت جدارهم يوماً ،
وتمسح عندهم تعب الرحيل
لكنَّ بدر الليل لم يشرق علينا من ثنيَّات الوداعِ
ونعاه ناعٍ ! (ص ٣٠ - ٣١)

فيرى الشاعر البطل الراحل « مهاجراً » مثل مهاجر الأمة الكبير . . فليكن هو - البطل - مهاجراً مثل ذلك المهاجر ، وليرم عصاه فى يثرب الجديدة .

وحسب مقتضيات هذا السياق لابد أن تُفهم كلمة البدر والإشارة إلى أن « بدر الليل لم يشرق » ، وأنّ حلم النصر لم يتحقق ؛ فرحل الراحل ولم يبق إثره إلا ثنيات الوداع - وكلمة « الثنيات » هى كذلك ذات معانٍ .

من هذه الرموز الجذرية والنموذجية ينتقل بنا الشاعر إلى مقطوعة رحلته « الحقيقية » فى قطار ليلى ، كما أنه ينتقل بنا إلى عالم يُوصَفُ أو يُعبَّر عنه بالاستعارة عِوضاً عن الرمز ؛ ونحس بأنه فى هذه المرة يحاول أن يعبر عن انفعاله الذاتى بطريقة فيها شىء من المباشرة - فنجد صدق ما يقوله يكاد يكون طفوليًا :

لا ندرى غداً ماذا يكون ،

وكيف تشرق شمسه فينا ولست على المدينة ! (ص ٣٢)

إلا أن أسلوب الشاعر فى هذه القصيدة يقتضيه ألا يُسمعنا صوته . فلابد له من طريقة أخرى غير طريقة المباشرة لكى يعبر عن انفعاله الذاتى وأن يدّعى أن انفعاله الذاتى دائماً مختف فى « الغير » ، حتى وإن كان ذلك الغير حِيلةً فنيّةً معيّنة . وهكذا عِوضاً عن أن يترك الشاعر انفعاله ينطلق حراً ، يقدم إلينا مقطوعة ذات دقة شكلية مصعدة ، مكونة من خمس رباعيات - أو شبه رباعيات - نسمع من خلالها صوتاً يضاهى صوت « كورس » فى مأساة قديمة . ووحدة هذه الأبيات بارزة ، ولها نبرة خاصة حتى من حيث الإيقاع ؛ فوزنها « المجتث » وتقطيع بيت واحد على شطرين واضح أيضاً - إلا إذا أسرع الشاعر فى الإيقاع ، مثلما حدث فى « الرباعيين » الرابع والخامس . وفى شبه الرباعى الرابع نسمع أيضاً بوضوح نغمة القافية الداخلية ، ليس فى بيت ذلك الرباعى الأول بل فى ثانيه ، فيكوِّن ذلك نوعاً من التوتر بين هذا الرباعى والرباعى الختامى ، الذى لا ينقسم إلى شطرين فى بيته « القفل » ، بل يسرع فى الإيقاع حتى يؤدى إلى « حل » التوتر المذكور ، وحتى تتم الوحدة الإيقاعية بدافعها الداخلى .

ومن ناحية أخرى نجد أن ملامح البطل المرثى أصبحت فى هذه المقطوعة مختلفة عن ملامحه كما كانت قد بدت لنا حتى الآن ؛ فها هو ذا البطل الأسطورى ، صاحب رموز الكون والطبيعة ، نراه بكل هذه الحاجة إلى التعاطف من قِبل شعبه ، كما لو كان هو الطفل ، وكان الشعب أماً وأباً - حتى وإن كان ما يزال هذا « الطفل » أو هذا الابن العائد ، صاحب طاقات خارقة ، قادرة على أن ترد الحياة لكل ما تمسُّه :

أو كنتَ مستنصراً ، كنا السيف والأنصارا
أو تائهاً فى الصحارى كنا القرى والدارا
تعود فينا فقيراً وعارياً وغريبا
تصير فينا ، فتعطى الرمادَ هذا اللهيبا !
[ص ٣٣]

وبهذه الحيلة الفنية وحدها يعبِّر الشاعر عن عاطفته وعن دموعه . والمهمّ أنه ينجح فى اختيار الحيلة ، وفى مسنا بتجربة عاطفته .

والذى يلى هذه المقطوعة هو حيلة فنية أخرى ؛ فقد رجع الشاعر إلى بحر « الكامل » بسهولة مدهشة ، حتى أنه يبدو لنا أن الكلمات جعلت تجرى جرياناً حُرّاً تماماً ، فلا نشعر إلا بنَوْعٍ من شاعرية مختفية ضِمْنية ، نكاد لا ندرك مصدرها :

كنا نفتش عنك فى أحيائها ،
والليل يوغل ، والمقاهى بعد يقظى ،
والمصابيح الكليلة ، والعيون (ص ٣٣)

ومع أننا على وعى متزايد بأننا قد استنشقنا هذا الجو فيما مضى ، فى الأصحاح الثالث من « نشيد الأنشاد » ، بل عايشنا تنويعاً منه لدى أحمد عبد المعطى حجازى نفسه ، فى قصيدته « من نشيد الأنشاد »[١٨] ، وأن والت هويتمان كذلك قد عبَّق المقطوعة الحادية عشرة من مرثيته السابقة الذكر بعبير خاص من « نشيد الأنشاد » ، إلا أن أحمد عبد المعطى حجازى يحاول هذه المرة أن يضمر هذه الانطباعات والأصداء بلغة تعمد إلى أن تبدو لغة « مسطحة » - وهو ينجح بهذه الطريقة فى خلق توتر أسلوبى يلمح إلى جو قابل لأن يحدث فيه كل شىء - حتى وإن كان عودة البطل إلى الحياة ، تجلياً جديداً لليلة الغار . وهكذا مع ازدياد مكبوح ومتحكم فيه لشحنة اللغة الانفعالية يصبح « النبأ يقيناً » :

ومشت رياح الأرض ، أوراق الجرائد فيك ،
بالنبأ الحزين (ص ٣٤)

وعند ذاك يتردّد صدى الصيحة بين الأسطورية والتاريخية والحالية : « وا ناصراه ! » وتجهش المدينة بالبكاء شعباً وأسرةً . وإزاء هذا الحزن يتحول البطل الأسطورى إلى طفل حقيقة ، تغنى له أمه أحلى أغنية :

كونى ندى يا شمس أو غيبى
فاليوم يرحل فيك محبوبى !
كونى ندى يا شمس هذا اليوم
عين الحبيب استسلمت للنوم ! (ص ٣٥)

ومرة أخرى ، مباشرة بعد هذا الالتزام بعناصر شكلية متميزة ، يرجع أسلوب القصيدة إلى استرسال مدروس يكاد يبدو حرًّا ، مع أن وزن « الكامل » لا يزال قائماً فيه . ويبرهن لنا أحمد عبد المعطى حجازى عن مهارته النادرة فى توظيف هذا النوع من الأسلوب - من ناحية ضمن تقنية أسلوبية تشبه الضوء والظل فى فن الرسم ، ومن ناحية أخرى بوصفه وسيلة لدفع حركة القصيدة عبر فقرات كان يمكن أن يتعثر فيها غيره من الشعراء ، وأن يجعل القصيدة تفقد شيئاً من كثافتها الغنائية . أما هذه القصيدة فليست على استعداد لأن تفقد من غنائيتها شيئاً ، وذلك بفضل سرعة الإيقاع إلى حد اللهاث ، مسايرة لحركة الانفعال ، وبفضل عدسة الشاعر العصبية الخاطفة عند تصويره لشوارع المدينة وهى تمور وتموج وتستعد لمرور موكب الجنازة (ص ٣٦ - ٣٧) .

ومن خلال رؤية الموكب تتكثف للملامح الرمزية للقائد الراحل شيئاً فشيئاً فهو الآن البطل الحضرى المحض (culture hero) والمجدد لحيوية الأرض .

. . . . هو ذا أتى !
خلع الإمارة ! وارتدى البيضاء والخضراء !
وافترش الرمال (ص ٣٧)

ومثل عظمة الشعب المصرى العتيقة سوف يأوى هو كذلك

إلى الكهف السرى ويستعيد اللظى هناك . . أما الآن فـدعوه للشعب لكى يبكيـه حتى ترتـوى الأرض التى تستقبل الجسـد المسجَّى ، وحتى تنمو فيها نخلتها فيهزهـا الشعب ويطعم من جناها . . بل هذه الأرض التى تستـودع فيها جثة البطل هى الشعب ذاته - وهذا هو المعنى الحقيقى لـ « يتنزل الجسد المسجى فى خضم الناس » (ص ٣٨) ») .

فتستمر الصورة فى ذوبان حوافها وفى تشكيلها أطراً جديدة حتى نـرى الشعب - التربـة يتحول إلى البحـر الذى « ترتحل السفينة » (ص ٣٩) فوق أمواجه ، كما نرى اضطراب أمواج ذلك البحر فى تلويح الأيدى المشيِّعة للجنازة - التى هى الأيدى المودعة للسفينة المقلعة . والسفينة نفسها فى حقيقة معناها هى السفينة التى كانت قد امتلأت فرحاً ، إلا أنها قد وصلت الآن إلى الشاطىء الآخر والنهائى ؛ والذى تغير إنما هو الاستعارة وليس الرمز . لكن الاستعارة هاهنا جدُّ مهمة ؛ بصفتها حاملة للرمز ؛ لأنها مبنية على صورة شعرية أساسية هى الرؤ ية الحسية للتابوت المرفوع شبه المحلق فوق أيدى حامليه . فالمنظر أصلاً يشير إلى البحر ، كما أن التابوت يكاد يبدو سفينة حقيقية فى ذلك البحر . ومن هذه المباشرة الحسية يستخلص الشاعر إستعـارته الحـاملة للأبعاد الرمزية ، دون أن يكرر نفسـه فى الاستعارة . وتكملة لهذه الأبعاد الرمزية لابد أن يضاف بعد عربى قديم ، هو الشعور بوحشة الفراق الذى كان يعترى الشـاعر العـربى القديم عنـد ارتحال الظعائن ، وعندما كان يتخيل جِمالهن سفناً تتباعد وتغرق فى السراب .

وقد ارتحلت السفينة ، واستـودع الجسد المسجى فى خضم محيط الشعب ، ولـوحت الأيدى بـالـوداع : فكـل شىء هنـا صورة ، واستعارة فوق استعارة ، ورمز واحد ومتنوع فى الوقت نفسه .

وبعد كل هذا التزايد فى الكثافة من خلال الاستعارة والرمز ، وبعد التوتر المستمر على مدى القصيدة المتمثل فى لغـة شعريـة مباشرة فى آن واحد ، نحس أن جواً أكثر شفافية سوف ينجلى ، وأن الشاعر لا يستطيع أن يتوقف الآن عند بناء طبقات عمودية للغته الشعرية ، حتى وإن كان هذا البناء قد بدا لنا تام التلقائية ، كما أننا نحس أن هذا هو وقت البكاء ، حيث تتحول القصيدة من كونها مرثية إلى كونها بكائية :

نحس كأنْ خرجنا من مدينتنا إلى بلدٍ غريبْ
يتواثب الأطفالُ فوق الأمهات الباكياتِ ،
وتحمل الأجيالُ أجيالاً ، وتنفجر المدينة
بحرٌ من الحزن المروِّع ،
آهِ ! كم جيل من الجدّات تمتلىء السماء بهنَّ
يعطرن المدينة بالمراثى وهى تمشى فى فتاها !
[ص ٣٩]

وهذا الأسلوب قد يحول دون إدراك الوزن العروضى تماماً ، ويبدو انسيابا مسترسلاً - هذا إن لم يكن مرتبطا بوزن غير وزن التفعيلة (متفـاعلن) ، وأنَّ وَزْنَهُ « الآخَـرَ » هذا هـو الإيقاع الداخلى الذى يجعل الألفاظَ تندفـع مستجمَعةَ السـرعةِ أولاً ، ومتباطئةً بعد ذلك ، إلى أن تتوقف أو تكاد . ولا يُسْمَعُ بعد ذلك إلا صوتُ المدينة ذو النَّبْرة الشعبية الحميمة ، التى يُبْرِزُها الرنين الغنائى لوزن « المجتثّ » :

يـاأيهـا الحــزنُ مهــلا	واهـبط قـليـلا قـليـلا
استوطن القلب واصبر	ع العين صبراً جميـلا
أيـامُـنـا قـادمـات	وسـوف نبكى طـويـلا

[ص ٣٩]

ولكن برغم شفَّافية هذا الأسلوب التامة ، وبرغم إقلاعه عن الترميز ، فإنه ليس الأسلوب الفَوْرىّ ذا الطبع الذاتى . فالشاعر يحدثنا عن دموعه فى هذه اللحظة التى تنفجر فيها المدينة « بحراً من الحزن المروِّع » ، بـل يجعل انفعـاله يـذوب ويتلاشى فى « موضوعية » مشهد الحزن . وثمة تـوتر آخـر فى أسلوب هذه المرثية ، وهو التضادّ المقصود إليه بين الحس والشعور ، حيث يقدِّم الشاعر « فقْرةً » تكاد تكون نثريَّةً تليها مقطوعـة منضبطة ومتكاملة شكليًّا وذات كثافة غنائية مصعَّدة . وبتأثير هذا التضادّ يجعل الشاعر هذه المقطوعة تبوح بمطلق طاقتها الرثائية .

وهاهنا كان ينبغى أن تنتهى هذه القصيـدة البكائيـة ؛ كأن ما بقى منها لا يُضيفُ بل يُنْقِصُ - لا سيما أن البيت الثالث من هذه المقطوعـة (التى نعدهـا قُفْلَ القصيـدة) له هـذا الصدى التنبُّئِىّ :

أيـامُـنـا قـادمـاتٌ وسـوف نبكى طـويـلا

بل يضاف إلى ذلك أن حتمية البكاء الطويل القادم تفتح نطاقاً مأسويًّا أوسع ، وربما أعمق ، من البكاء على البطل الـراحل وحده .

وخلاصةً لما رأيناه فى هذه القصيدة لأحمد عبد المعطى حجازى يمكننا القول بأن بين يدينا نموذجاً نادر القوة لمرثية عربية حديثة ، يتجاوز حدود ممارسة الشعر المحلّية أو المرحلية . إنه نموذج يقف وقفةَ زمالةٍ مميَّزة مع أعمال من أمثال مرثية والت هويتمان « آخر ما أزهر الليلك فى الفناء » . وكُنّا قد أشرنا إلى مجال المقارنة بين قصيدتىْ والت هويتمان وأحمد عبد المعطى حجازى ، ابتداءً من طـرق هذين الشـاعرين مـوضوع الفقـدان والوحشـة والشوق بأسلوبين يشيران إلى مقصود رمزى واحد ؛ كما أننا تنشّقنـا فى أسلوبَيْهما نفحاتِ عبير « نشيد الأنشـاد » . وثمة تـوافقٌ ثالث يربط بين الحسّاسيتين الرثائيتين أسلوبيًّا وبنائيًّا ، يتمثل فى إقحام

صوت فى مجرى خطاب القصيدة العامّ ، ذى نبرة مختلفة ، تعبِّر - أو تعوِّض - عن مباشرة عاطفة الشاعر ؛ أى تحلّ محلّ صوته أو صوت بديله . وهذا الصوت فى الحالتين - لدى والت هويتمان وأحمد عبد المعطى حجازى - مقيد بقيود شكلية خاصة ، تحوِّله إلى « أغنية » ذات رنين مميَّز ، أو تجعله قصيدة ضِمْنَ قصيدة .

فلنقارن مثلاً بين ذلك الصوت لدى والت هويتمان :

Come lovely and soothing death,
Undulate round the world,
serenely arriving, arriving .

(تعال أيها الموت لطيفا ومدغدِغا ؛
تَمَوَّجْ حول العالم ،
وفى سكينة تقدم وتقدم) .

وبين قرينه لدى أحمد عبد المعطى حجازى :

يـا أيها الحـزن مهـلا واهبط قـليـلا قـليـلا

وينبغى ألاّ نندهش إن بدا لنا أننا نستمع إلى نغم واحد ، لأننا حقا قد دخلنا فى نطاق قرائن الحساسية الشعرية .

أما الفرق بين هذين النوعين من الصوت فهو مثل الفرق بين القصيدتين إجمالاً ؛ ففى حين تميل قصيدة والت هويتمان إلى أن تكون أنشودة لكيان الموت الكبير - وهذا مع استمرار صوت الشاعر مسموعاً ضمن هذا الكيان ، أى مع تواجد هذه الثنائية المتضادة الخاصة بمواقف لا تزال راسخة فى تكوين الشاعر الوجدانى شبه الرومانتيكى - تلتزم قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى موضوعَها « المحدود » بطريقة تكاد تستبعد صوت الشاعر المباشر ، إلا إذا كان هذا الصوتُ صوتَ « مشاهِدٍ » . وهى كذلك قد استبعدت ، أو تجنبت ، المنظور الذاتى نحو الحادث المأسوى نفسه ؛ فمنظور القصيدة من هذه الناحية يَزْعُمُ موضوعيةً من نوع ما - أى أنه من خلال قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى يجوز للمتلقّى أن يدّعى أنه « يرى ويسمع » ، فيبرز الموضوع أو الحادث - أى تبرز المأساة - ويتلاشى الشاعر ؛ وبهذه الوسيلة يتكون نطاق تجربة هذه القصيدة الأشمل . وهذه « الموضوعية » فى تقديم العمل الشعرى من حيث هو مشهد تجريبيّ متماسك ، تجعل ذلك العمل ينطبع فى المتلقّى بما هو ذات شعرية وواقع شعرى ، وتسمح لهذه الذات ولهذا الواقع أن يعيشا حياتها المستقلّة عن أى تدخل مشتّت من قِبَلِ وجدان الشاعر . ويبقى قسط وجدان الشاعر فى هذه المعادلة عنصراً من عناصر تلك « الموضوعية » . وهذه هى أيضا درجة استقلال قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى عن التيار الرومنتيكى الوجدانى ؛ كما أنها أيضا درجة إثبات نبرة جديدة ، بل حديثة ، لصوت الشاعر .

وثمة مجموعة أشعار متزايدة الحداثة المبدعة والجودة ، صدرت لأحمد عبد المعطى حجازى فى سنة ١٩٧٨ بعنوان « كائنات مملكة الليل » . ولكننا لن نذكر هاهنا إلا أسماء بعض قصائدها الناجحة ، مثل « بطالة » (السابقة الذكر) ، ومثل « إلى الرسام سيف وانلى » التى هى الأَحْكَمُ بنيةً من توأمىْ « آيات من سورة اللون » ، ومثل « تقاطعات » . وكل هذه القصائد تصلح لأن تكون موضوعاً لدراسة أسلوب ذلك الشاعر - أو للنظر فى تنوُّع أساليبه التى لا تزال تتطور مع تطوُّر مستويات ذوقه ، ومع اتخاذه مواقف جمالية وزوايا رؤ ية جديدة .

الهوامش :

(١) لابد أن مثل ذلك الموقف من قراءة الشعر الحديث سوف يجعل الكثيرين يتذكرون قول النقاد العرب القدماء فيما هى أفضل طريقة تؤدى إلى التوفيق فى قرض الشعر ليس فى قراءته ؛ إلا أن ثمة فرقا قد يكون جذريا بين اهتمام النقاد والشعراء القدماء بالحصول على أشمل ذخيرة ممكنة من المعانى الصالحة للشعر - كما لو كان ذلك بامتصاص تلك المعانى - وبين ما نطلب به من استيعاب نص واحد بكل أبعاد معانيه الفعالة المؤدية إلى التجربة الضمنية .

(٢) وقد يوضح لنا بعض نواحى هذه المسألة الناقد الفرنسى رولان بارت : Roland Barthes فى كتيبه المثير « متعة النص » :

(Le plaisir du texte) Paris Editions du Seuil, 1973 .

(بخاصة ص ١١٩) . وثمة فرق بين مفهومنا لكثافة التجربة للقصيدة من حيث قراءاتها المتتالية وبين ما يعنيه رولان بارت لأنه يعطى القراءة الأولى وحدها الدرجة الحتمية من التجربة ويصرّ على أن من خلالها وحدها لابد أن يحصل القارىء على الغاية القصوى من « اللذة » . أما القراءة غير القراءة الأولى فهى فى رأيه غير قادرة على هذه « اللذة » القصوى لأن مجالها التجريبى إنما هو مجال « المتعة » أو النعيم الهادىء المجرى .

وانظر أيضا : ياروسلاف ستيتكيفتش فى "Arabic Poetry and Assorted Poetics": (Jaroslav Stekevych) Islamic Studies: A Tradition and its Promblems, Malcolm H. Kerr, ed, Malibu, California: Vndena Publications 1980.

(٣) احمد عبد المعطى حجازى : « مدينة بلا قلب - شعر » ، الطبعة الثانية ، القاهرة دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ .

(٤) أحمد عبد المعطى حجازى : « لم يبق إلا الاعتراف » ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣ .

(٥) موقف الشاعر من تلك الفترة موقف معقد وأفضل تعبير له عن ذلك التعقيد نراه فى قصيدة « مرثية للعمر الجميل » نفسها ، عندما يقول الشاعر :

كنتُ أحلم حينئذٍ ،
كنتُ فى قلعة من قلاع المدينة مُلْقىً سجينا
كنتُ أكتب مَظْلمة ،
وأراقب موكبك الذهبىَّ ،
فتأخذنى نشوة ، وأمزِّق مظلمتى ،
ثم أكتب فيك قصيدة .

[مرثية للعمر الجميل ، بيروت دار العودة ، ١٩٧٣ ، ص ٩٥]

(٦) أحمد عبد المعطى حجازى : « أوراس » ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣ ، (ص ١٦) .

(٧) أحمد عبد المعطى حجازى : « كائنات مملكة الليل » ، بيروت : الآداب ، ١٩٧٨ ص ١٧ - ١٨ .

(٨) جميل صدقى الزهاوى : « ديوان »

(٩) Michael Roberts: T.E. Hulme, London Faber and Faber, 1938, p. 7.

(١٠) « مرثية للعمر الجميل » ، ص ١١ - ١٢

(١١) أحمد عبد المعطى حجازى : « مرثية للعمر الجميل » ، ص ٢٨ - ٤١

(١٢) Horace, **Ars Poetica**, 2: 99-103

(١٣) أسامة بن منقذ : « المنازل والديار » ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٢٥

(١٤) الخنساء : « ديوان » ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٥٨

(١٥) حسان بن ثابت : « ديوان » ، القاهرة ، ١٩٢٩ ، ص ١٨

(١٦) Walt Whitman, **Leaves of Grass**, The 1892 Edition, New York: Bantam Books, 1983, pp. 264- 271.

(١٧) تتردد صورة السماء الليلية فى هذه المرثية لوالت هويتمان حتى فى ما بعد المقطوعة المطلعية ، وبخاصة فى المقطوعة الثامنة [ص ٢٦٦] التى نجدها شبيهة فى بعض تعبيراتها وتفاصيلها بالرؤ ية الكئيبة والرثائية للسماء فى الشعر العربى ، ابتداءً من العصر الجاهلى حتى العصر العباسى - أى ابتداءً من النابغة الذبيانى حتى أبى العلاء المعرى وابن شهيد الأندلسى .

(١٨) « مرثية للعمر الجميل » ، ص ٢١ - ٢٣

(١٩) Walt Whitman, **Leaves of Grass**, p. 269.
انظر المقطوعة رقم ١٤ من « آخر ما أزهر الليلك فى الفناء » .



كيف نتذوق قصيدة حديثة؟

عبد الله محمد الغذامى

الأدب عموما هو عملية إبداع جمالى من مُنشئه ؛ وهو عملية تذوق جمالى من المتلقى ؛ وهدفه ليس نفعيا بل جماليا ؛ إذ يسعى إلى إحداث الانفعال فى النفس ، أو إثارة الدهشة .

ولتحقيق هذا الهدف يجب أن ننظر إلى العمل الأدبى من منطلقات نحددها فيما يخص الشعر بأمور هى :

١ - اللغة
٢ - استخدام الأسطورة بوصفها تعبيرا مجازيا عن مقصد الشاعر
٣ - الصورة
٤ - الإيقاع

١ - اللغة :

فاللغة رموز تثير الصورة فى الذهن . والصورة يتلقاها الإنسان من الخارج ، أو يكونها من الجمع بين أشتات من عناصر خارجية ، تأتلف من خلال الكلمات فى تركيبة جمالية ذات طاقة انفعالية . وبذلك تكون اللغة فى الشعر وسيلة للإيحاء وليست أداة لنقل معان محددة . وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلى للكلمات والمعنى التخييلى لها ؛ فبدلا من أن تصف امرأة مثلا بأنها غنية تقول إنها نئوم الضحى . وفى هذا تتمثل غاية المحاكاة كما هى عند ابن سينا ، حيث يقول : «إن غاية المحاكاة هى تحريك النفس بإثارة التعجب»[١] ولذلك فإن ابن سينا يحارب المشهور والصادق فى المحاكاة ؛ إذ لا إثارة فيهما . وهو يؤثر الغرابة والطرافة حتى وإن جاءتا عن طريق التحريف ، ويبرر هذه النظرة - ويبرر بها كذلك - أن وظيفة الشعر هى توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى .

اللغة الشعرية إذن رمز للعالم كما يتصوره الشاعر ؛ وكذلك هى رمز لعالم الشاعر النفسى . ولابد أن نفهم الشعر على هذا الأساس ، وإلا خلطنا بين الشعر وما ليس بشعر ؛ وهو ما جهد علماؤنا السالفون فى إيضاح الفرق بينهما ، وما جعل ابن خلدون يصف شعر المتنبى والمعرى بأنه نظم لا شعر[٢] .

لغة الشعر إذن لغة مجازية انفعالية . ولذلك قال ابن سينا «كانت العرب تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر فى النفس أمرا من الأمور تُعَدُّ به ، نحو فعل أو انفعال ؛ والثانى للعجب فقط ؛ فكانت تشبه كل شىء لتعجب بحسن التشبيه»[٣] .

ولقد طغت الحكمة والكلمة الجامعة على الشعر القديم ، واعتمد الشعر على وحدة البيت ، واكتماله معنى ومبنى ، كأن يقول زهير[٤] :

ومهما تكن عند امرئٍ من خليقة
وإن خالها تخفى على الناس تعلم

فلا يهم ارتباط البيت بالقصيدة أو عدم ارتباطه ؛ فالبيت قائم

بذاته ؛ ولذلك قال الباقلانى إن أقل الشعر بيتان[٥] . وكثر قول النقاد : ذاك أصدق بيت وأهجى بيت . . الخ .

ومن ذلك قولهم عن بيت أبى ذؤيب الهذلى :

والنفس راغبة إذا رغبتها
وإذا ترد إلى قليل تقنع

إنه أصدق بيت قالته العرب[٦] . وهذا النوع من الأبيات التى تجمع بين الحكمة والتصوير الذهنى للفكرة المجردة هو ما سماه حازم القرطاجنى بالتمثيل الخطابى[٧] .

أما الشعر الحديث فيقوم على وحدة القصيدة لا البيت ؛ ويقوم على أن القصيدة (حالة) فنية تؤخذ كاملة وتقرأ بوصفها كلاً ، وأنها إن جزئت ضاع أثرها . فهى كاللوحة للرسام ؛ لابد أن تراها كاملة حتى وإن تكونت من عناصر أولية متعددة ؛ إذ إن هذه العناصر تتحد أخيرا فى شكل فنى متكامل هو (القصيدة) .

وهذه النقلة من مفهوم البيت إلى مفهوم القصيدة سببت إرباكا للقارىء الذى نشأ على القصيدة التراثية ، فظل ينظر إلى القصيدة على أنها مكونة من أبيات مستقل بعضها عن بعض وإن اتحدت فى الوزن والقافية ، فيفاجأ بعدم اكتمال الصورة فى البيت الواحد من القصيدة الحديثة ، فيروح متهما الشاعر بالغموض ؛ ولو أخذ القصيدة كاملة لتغير الوضع .

ولعله من المفارقات العجيبة أن يكون عصرنا عصر السرعة والأعمال الجاهزة ، فى حين صارت القصيدة الحديثة عملا معقدا يحتاج إلى وقت للقراءة والمراجعة ، وجهد للتأمل والفهم ، وصار من اللازم قراءتها قراءة صامتة وفردية . وهذا عامل من عوامل إساءة فهم القصيدة اليوم ؛ إذ إن القصيدة بما هى عملية فنية معقدة قد اتخذت مسارا مناقضا لحركة العصر فى ماديته وسرعته . ولعلها تمثل - بهذا المسار - محاولة لإنقاذ الإنسان المعاصر وانتشاله من دوامة المتاهات النفسية المرهقة .

والإنسان العربى اليوم يمر بنقلة حضارية جريئة ، يتمثل أحد مظاهرها فى انتقال طريقته فى التفكير من التجزىء إلى الكلية . وقد شمل ذلك القصيدة فيما شمل ، فنقلها من شعر البيت الجامع إلى شعر القصيدة (الحالة المتكاملة) . ولا شك أن هذه النقلة الواسعة تتطلب فهم الجماهير العريضة لها .

٢ - الأسطورة :

استخدم الشعر الحديث الأسطورة واعتمد عليها بديلا من الاستعارة التقليدية . وللأسطورة فى حياة الإنسان وظائف عدة ؛ منها :

١ - محاولة تفسير ما يستعصى فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيرا يقوم على مفاهيم أخلاقية أو روحية .

٢ - إعطاء تفسير قصصى شبه منطقى لتجارب الإنسان فى حياته اليومية .

٣ - للأسطورة أيضا وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر وتصوراتهم الرمزية ، وتومىء إلى تجارب الإنسان النفسية فى الحياة ، وإلى مخاوفه وآماله[٨] .

كان هذا فى مبدأ حياة الإنسان ، ولكنه ظل مغروسا فى داخل نفسه . ويبدو أن النفوس تميل إلى الأسطورة وتطمئن إليها نتيجة لارتباطها بنشأة الإنسان ، ولأنها تمثل أحد العناصر الموروثة من الأسلاف ، والكامنة فى اللا وعى الجماعى - كما يقول (يونج)[٩] .

على أن الأسطورة غير الخرافة ؛ إذ إن الخرافة تعنى القصة الكاذبة التى لا يقبلها العقل ، مثل باب (تكاذيب العرب) الذى عقد له المبرد فصلا خاصا فى كتابه (الكامل)[١٠] .

ولقد اعتمد الشاعر الحديث على الأسطورة فى تصوير الحالة الشعرية عنده ، ولكن القراء لم يفهموا ذلك لسببين : أحدهما هو اقتباس الشعراء العرب لأساطير أجنبية ، مثل أساطير أدونيس وتموز وسيزيف وغيرها ؛ فقد كانت هذه الأساطير - لغرابتها - بمثابة تحد لمشاعر القارىء ؛ إذ الهدف من استخدام الأسطورة هو استثارة المخزون العاطفى والنفسى لها فى وجدان القارىء ليدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة . ولذلك فإنه من شرط نجاح الأسطورة فى أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقى ، وأن يكون مدلولها العام متجاوبا مع حقيقة مشاعره .

وقد تنبه نقادنا الأوائل إلى ذلك ، وأشار إليه حازم القرطاجنى ، حيث فضل المخيل من الأقاويل مما هو معروف ومؤثر (المنهاج ص ٢١) ، وقال إن «أحسن الأشياء التى تعرف ويتأثر لها . . هى الأشياء التى فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها ، أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم ، كالذكريات للعهود الحميدة المنصرمة التى توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها ، وتتألم من تَقَضيها وانصرامها» . ويدخل فى ذلك بكل تأكيد استخدام الأسطورة ؛ فكلما كانت وثيقة فى نفوس المتلقين صارت أقرب وأدعى إلى استثارة مكنون نفوسهم . أما إذا كانت الأسطورة غريبة عليهم أو مناقضة لمعتقدهم فهذا من دواعى النفور منها ومن القصيدة . والشعر الأصيل هو الذى يعتمد على الموروث الأصيل ويحاول تفجيره فى ضمير القارىء . وفى هذا يقول حازم «والمتصورات التى فى فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحا أو ترحا أو شجوا هى التى ينبغى أن نسميها المتصورات الأصلية» ص ٢٢ . إذن فغرابة الأسطورة ومخالفتها لمعتقد الجمهور هما أحد أسباب غموض الشعر الحديث ونفور الجمهور منه . على أن الشعر الحديث لا يعتمد جميعه على الأساطير الأجنبية ؛ فقد عم استخدام الأساطير العربية لدى كثير من الشعراء ، مثل صلاح عبد الصبور والبياتى والسياب أيضا ، ومن قبلهم شعراء المهاجر .

والسبب الثانى فى عدم فهم الناس لوظيفة الأسطورة فى الشعر الحديث هو تعوُّد القارىء على الاستعارة الواضحة التى تقوم على المقارنة المباشرة بين حالتين .

فأبو تمام يقول فى معركة (عمورية) :

يـا يـوم وقعـة عمـوريـة انـصـرفت
مـنـك المنى حفـلاً معـسـولـة الحلب

فالتشبيه هنا مباشر وحسي ونابع من محيط القارىء ومن واقع ظروفه . وهذا مايجعله سهلاً ويسير الفهم ، فتطرب له النفس . أما فى الشعر الحديث فإننا نقرأ فى موقف مماثل ، فى يوم انتصار معركة التحرير الجزائرية قول السياب[11] :

بشراك فى وهران أصداء صور
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلس

فالسياب استخدم أسطورة (سيزيف) اليونانية . وهى أصلاً قصة تدل على عبث جهود الإنسان فى الدنيا ؛ فسيزيف محكوم عليه بدفع صخرة إلى قمة جبل ، فإذا بلغ القمة تدحرجت إلى أسفل ، فيستأنف دفع الصخرة رافعاً أياها إلى الجبل ليحدث له ماحدث فى السابق ، وهكذا إلى الأبد ؛ فهى رمز إلى عبثية الجهد المبذول فى الحياة الدنيا . ولكنها أيضاً رمز على التصميم والمثابرة وعدم اليأس . ولكن السياب ينسج الأسطورة نسجا عصرياً يتفق مع حالة الانتصار التى حققها الشعب الجزائرى . وسيجد القارىء نشوة كبيرة عندما يرى تحول العبثية إلى انتصار ، وعندما يرى انتقال الانسان من حال الهزيمة إلى حال النصر ، وعندما يرى الموروث القديم يترجم إلى إنجاز عصرى فى أرض المعركة وعلى وجه القصيدة . ولا يخل بالصورة وجمالها إلا عدم فهم القارىء للأسطورة الأصلية .

٣ - الصورة :

أخذت الصورة فى الشعر الحديث دوراً رئيسيا فى بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس التركيب الشعرى . وانتقلت من كونها طرفاً من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده فى الذهن ، إلى أن أصبحت هى نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعانى الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارىء ، لما فى الصورة من دفق شعورى فياض . ولنقارن بين صورتين إحداهما قديمة والأخرى حديثة . يقول النابغة للنعمان[12] :

كـأنـك شـمـس والمـلوك كـواكـب
إذا ظهـرت لم يبـدُ مـنهـن كـوكـب

وهى صورة أو تشبيه استمد الشاعر عناصره من الحياة الخارجية ؛ فهو معنى استعير وأدخل إلى القصيدة .

ويقول السياب (أنشودة المطر)[13] :

أصيح بالخليج يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
يا خليج
يا واهب المحار والردى

وهذه صورة نبعت من داخل الأبيات وانبثقت من تركيبها الفنى .

الصورة الأولى كاملة وجاهزة ؛ أما الثانية فقد ابتدأت من الشاعر ودعت القارىء للمشاركة . ولابد من مشاركة القارىء للشاعر فى صياغة معنى هذا المقطع ، فلو قارنا بين قوله (يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى) وقوله بعد ذلك على لسان الصدى (يا واهب المحار والردى) حيث سقطت كلمة (اللؤلؤ) - ولها مدلول أساسى فى تركيب المعنى - بدا لنا أن السياب يأمل من الخليج آمالاً يمثلها اللؤلؤ ، ومع ذلك يدرك أن مع الآمال هناك خيبة الآمال يمثلها (المحار) ، وهناك النهاية متمثلة فى الردى . ولكن الذى يحدث أن الخليج لا يعطى شاعره أى أمل ؛ فتختفى كلمة (اللؤلؤ) فى جواب الصدى ، ويظهر (المحار والردى) ، أى خيبة الأمل والموت . وهذا معنى لا يتم تركيبه إلا بشعر حر ؛ وذلك لأن العمودى من الشعر لا يسمح بإسقاط تفعيلة من أحد الأبيات ، كما أنه لا يسمح بتكرار كلمة القافية ، ويعد ذلك عيباً ؛ ومن ثم فلن يتمكن الشاعر من رسم معناه على هذه الصورة . كما أن المشاركة من جانب القارىء أساسية ؛ إذ لو لم ينتبه القارىء لسقوط كلمة (اللؤلؤ) ولا لوظيفة هذه الحركة فإنه عندئذ لن يفهم السبب فى التكرار والحذف ، ويظن ذلك لعباً من الشاعر وليس فناً له مدلوله ومغزاه .

٤ - الإيقاع فى اللغة :

تخلت القصيدة الحديثة عن البحر العروضى ذى الشكل الهندسى الثابت والمصحوب عادة بروى واحد يتكرر فى نهاية كل بيت ، ففقدت بذلك نمطاً موسيقياً مرسوماً بإتقان ؛ وهو ما كان يحفظ توازن النغمة والإيقاع فى القصيدة العربية . وكان لهذا النمط من عراقته وتمكنه من ذوق الجمهور ما يحمى الشاعر من الزلل فى إيقاع القصيدة . وهو يمنح الشاعر راحة تامة فى موضوع موسيقية الشعر ؛ إذ إن الخطأ فيه واضح وضوحاً لا يسمح بالتجاوز . وعند ما يقع الخطأ فى الوزن ينكسر البيت ويختل الأداء فيتوقف الشاعر عندئذٍ ويصحح الخطأ فى موسيقى شعره . ولكن الشاعر الحديث تخلى عن هذه النمطية . وهذا التخلى ليس بالأمر الهين . ولابد للشاعر من تعويض تلك النمطية الموسيقية بإيقاع بديل لها ؛ لأن الحس الإيقاعى شرط مهم فى الشعر العربى

خاصة . ولذلك فقد لجأ الشعراء المحدثون إلى الإيقاع اللغوى إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى ، تلك التى تحدثها الأفكار والصور والنغمات ، مما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر . وهى موسيقى لا تخص الشعر الحديث وحده ، بل هى ماثلة فى كل شعر جيد . ولكن الشعر الحديث يعتمد عليها أكثر من غيره ، وهى فيه مهمة بدرجة أساسية ، وذلك لتخليه عن جانب كبير من إيقاع البحر والروى .

وإيقاع اللغة له أهمية بالغة فى موسيقى الشعر الحديث . ومن حسن حظ الشاعر العربى أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقى رفيع وشامل ؛ وذلك لأن الإعراب أحد سمات اللغة العربية الأساسية ، وله فيها أهمية عضوية ؛ إذ بدونه تتعطل اللغة .

ووظيفة الإعراب منصبة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات ؛ فبه تتحدد المعانى . ولو استعرضنا حالات الكلمات العربية فيما تنتهى به أواخرها إعراباً لهالَنا عددُها وتنوعُها .

والإعراب مرتبط ارتباطاً كاملاً بالمعنى . وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفنى للكلمات ، فيحصل عندئذ ضربان من الإيقاع فى كل كلمة ، أحدهما ذهنى والآخر فنى . وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعاً نفسياً مؤثراً فى ذهن المتلقى . ولذلك قال محمد عونى عبد الرءوف[14] «إن الشعر العربى ليس بحاجة إلى القافية ، لما فى اللغة العربية من إيقاع يسد مسدها» . ومن المؤكد أن الشعر العربى قد ارتبط بالإيقاع المنغم الذى يقوم على الإنشاد . وقد أشار النهشلى إلى ذلك فى كتابه الممتع . كما أن ابن فارس جمع بين الإيقاع والعروض فقال : «لا فرق بين صنعة العروض وصناعة الإيقاع»[15] .

ومن ذلك بيت حسان بن ثابت[16] :

تغنَّ بالشعر إما كنت قائلَه
إن الغناء لهذا الشعر مضمار

والحطيئة يقول[17] :

فلم أشتم لكم حسباً ولكن
حدوت بحيث يستمع الحداء

وفى ذلك يقول المرزبانى فى الموشح ص ٣٧ : «كانت العرب تزن الشعر بالإنشاد» . وهذا الارتباط الوثيق بين الشعر والإنشاد هو ما يجعل بعض القصائد تبدو كأنها غير موزونة ، مثل قصيدة عبيد بن الأبرص (أقفر من أهله ملحوب) ، وقصائد أخرى ذكرها بعض الكتاب مثل ميمية المرقش ، وغيرها من القصائد التى تعرضنا لها فى بحث سابق[18] .

ولقد تنبه لذلك مسكويه (جوزو :[19] نظريات الشعر عند العرب ص ٦٧) حيث قال «إن القوم يجبرون بنغمات يستعملونها مواضع من الشعر يستوى بها الوزن . ولأننا نحن لا نعرف تلك النغمات إذا أنشدنا الشعر على السلامة لم يحسن فى طباعنا . والدليل على ذلك أنا إذا عرفنا فى بعض الشعر تلك النغمة حسن عندنا ، وطاب فى ذوقنا ، كقول الشاعر «الشنفرى» :

إن بالشعب الذى دون سلع
لقتيلا دمه مايطل

فإن هذا الوزن إذا أنشد مفكك الأجزاء بالنغمة التى تخصه طاب فى الذوق ، وإذا أنشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب فى كل ذوق» .

***

الشعر الحديث إذن يعود بالشعر العربى إلى سالف عهده التليد من حيث تحرير القصيدة من النمطية العروضية الثابتة ، إلى الإيقاع الشعرى النابع من قلب التجربة الفنية للقصيدة ، حيث تعتمد موسيقية الوزن على إيقاع التفعيلة الحرة ، مع إيقاع اللغة وما يحمله من تشكل فنى مرتبط بالأفكار وإيقاعها ، إضافة إلى إيقاع الصور وانسيابها داخل القصيدة فى نمودرامى متنوع . والشاعر المجيد هو الذى ينجح فى إبداع علاقات متجاوبة بين هذه العناصر ، فترقى قصيدته حينئذ إلى مستوى الإبداع فى حين يسقط كثير من الشعراء المحدثين ؛ لأنهم لم يفهموا من العملية الشعرية غير ظاهرها وشكلياتها فحسب ، فيجىء شعرهم رصا لأفكار ذهنية فى جمل متعاقبة لا يربط بينها رابط ، ولو لعبنا بترتيبها لما تغيرت حالتها . وهذا ما يجعلنا نواجه سيلا من القصائد المخفقة . والقضية ترجع أساسا إلى الشاعر نفسه ؛ فهناك الشاعر المجيد الذى سبر الشعر وعرفه حق المعرفة ، والمدعى الذى دخل إلى مملكة الشعرمتطفلا عليها . والأمر كما قال ابن رشيق فى العمدة[20] (١١٧/١) : «إن عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر ؛ وإن الشعر كالبحر ؛ أهون ما يكون على الجاهل ، أهول مايكون على العالم . وإن أتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته» .

وبعد هذا العرض العام لمشكلة تذوق الشعر الحديث وعوائقها نأتى إلى غرضنا الرئيسى وهو محاولة الولوج إلى أعماق قصيدة حديثة . وقد اخترت لهذا الغرض قصيدة (الخروج) لصلاح عبد الصبور . والذى أرجوه هو ألا يتبادر إلى الذهن أننى أسعى لشرح القصيدة ؛ فهذا ليس هدفاً لى ؛ فأنا أؤمن أن القصيدة الجيدة لا تسمح بشرح واحد لها ، بل تتعدد شروحها بعدد قرائها ، وتظل تقدم من المعانى والأخيلة ما يتجدد مع كل ذهن يطرق أبوابها . وهذا شعر المتنبى ، يشرحه فطاحل اللغة كابن جنى ، وكبار الشعراء كالمعرى ، وغيرهم من أهل المعرفة كالعكبرى والبرقوقى ، ومع ذلك نقرأ اليوم شعره فنتلمس فيه معانى ما خطرت على بال أحد من أولئك . وهذا هو سر خلود الشعر وبقائه . ولا يخلد من الشعر إلا ماله من القدرة على العطاء والتجدد ما يضمن له البقاء حيا على مر السنين ، بعد زوال

ظروفه وملابساته . فإن كان فوق ظروفه وملابساتها بقى ، وإن كان محكوما بها زال معها .

ولقصيدة (الخروج) من الأسباب الفنية ما يكفل لها البقاء ، وما يجعلها حية على مر السنين . هى لذلك تصلح لأن تكون نموذجا نعرضه ونطبق عليه بعض تصوراتنا لوظيفة الشعر .

ولعنوان القصيدة دور عضوى فيها . وقد لا ندرك ذلك إلا بعد إتمام قراءة القصيدة . ولكى نتمكن من التفاعل مع القصيدة أرجو أن نستحضر فى أذهاننا قصة الهجرة النبوية الشريفة بكل تفصيلاتها التاريخية ، وبكامل ظروفها الروحية والنفسية ؛ وذلك لأن القصيدة مبنية على (مفارقة) تاريخية بين طرفين يمثلان قطبين متقابلين يحكمان حركة القصيدة . وسيتضح ذلك فى أثناء تحليلنا لبعض مضامينها . فالشاعر يقول[٢١] :

أخرج من مدينتى من موطنى القديم

مطّرحا أثقال عيشى الأليم

فيها وتحت الثوب قد حملتُ سرى

دفنته ببابها ثم اشتملت بالسماء والنجوم

الشاعر يعلن الخروج من (مدينة) صفاتها أنها مدينته وأنها موطنه وأنها قديمة . والقدم هنا لا يشير إلى عمر الإنسان الزمنى ، ولكنه أبعد من ذلك . ولابد أنه استمد شيئا من المعنى الفلسفى للقدم هو أعمق من مجرد عدد السنين . والمدينة غير القرية . والحادث فى زماننا هذا أن الناس والمثقفين خاصة يخرجون من قراهم ويتجهون إلى المدينة . ولكن شاعرنا يخرج من مدينته ويحاول الانسلاخ منها ؛ فهى تمثل (عيشه الأليم) . والتضعيف فى كلمة (مطّرحا) يدل على العناء الذى يلقاه لكى يحقق هذا الانسلاخ . وهو يحاول أن يدفن سره ببابها ، مثلما يحاول طرح عيشه فيها . إذن فهو يحاول الانسلاخ من (حياة) ويحاول الخلاص من (سر) . ونلاحظ هنا أن المصريين يقصدون بالسر (الروح) ، فيقولون عند وفاة الشخص بأن الله (أخذ سره) . وسر صلاح عبد الصبور سر مفروض عليه ، بدليل أنه آت من خارجه ، فهو يحمله تحت الثوب ، ومن ثم يدفنه بباب المدينة . ولوكان السر من داخله لما حمله بل تحرك معه . ولهذا دلالته . فإذا ربطنا هذا بالمدينة القديمة ، وبمحاولة الخلاص من العيش الأليم ، أدركنا أن الشاعر يقصد حياة العصر المادى ، والخروج هو محاولة الانفكاك منها والعودة إلى (الفطرة) . فالشاعر عندما يخرج (يشتمل بالسماء والنجوم) ؛ ولا أحد يشتمل بهما إلا الفطرى ، وهو الإنسان لحظة ولادته ، حيث يهبط إلى الدنيا عاريا ، أو الإنسان فى مبدأ نشأته حيث العراء ، قبل وصول الإنسان إلى حضارة الملابس . وهذه محاولة من الشاعر للتجرد من حياة فرضت عليه ، ولكى يعود إلى فطرته . وهذه الصورة مفارقة لصورة الهجرة ؛ فالرسول ﷺ لا يخرج وإنما يهاجر ، وهو لا يخرج من مدينته وإنما يتجه إلى مدينته (أو ما سيصبح مدينته) ؛ والرسول لا يطرح أثقاله وإنما يحملها معه وهى (الرسالة) ؛ ولا يدفن سره وإنما يمشى ويعلنه . ولسوف تتضح المفارقة فيما يأتى من مقاطع .

***

أنسل تحت بابها بليل

لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء

وظهرها الكتوم

الشاعر محاصر ومطارد ؛ فهو لكى يخرج يحتاج إلى أن يتسلل فى الظلام من تحت الباب . وهو لن يصحب معه أحداً ؛ لأنه لا يأمن الدليل ؛ فالدليل نفسه من نتاج العصر . ووحشة الصحراء وتشابه مسالكها وخطورة ما تخفيه أخف عليه وأرحم به وفى هذا عودة للفطرة ؛ فما الصحراء إلا الفطرة . وقد صارت الآن مأواه مثلما صارت السماء والنجوم ملبسه . وهو على عكس حال الرسول الذى كان يأمن الدليل ، ويعرف وجهة مساره ، والذى لم يكن ظهر طريقه كتوما ؛ فنهايته معروفة لديه . هذا فى حين يعيش الشاعر حالة خوف وتوجس . وهو بلا هوية ؛ فطلعة الصحراء متشابهة ، والحل العصرى غير مأمون (لا آمن الدليل) .

***

أخرج كاليتيم
لم أتخير واحدا من الصحاب
لكى يفديني بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة
ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب
فليس من يطلبنى سوى أنا القديم

تبرز المفارقة هنا بوضوح ؛ فالرسول (ﷺ) يمثل الحقيقة ، فى حين يمثل الشاعر ظل الحقيقة . فهو كاليتيم وليس يتيما ، فى حين أن الرسول يتيم . وهو لا يتخير واحدا من الصحاب لكى يفديه ؛ لأنه لا صحاب له ؛ فهو ينسل من بينهم هاربا ، وهو لا يأمن الدليل ، فى حين كان للرسول صاحب صديق صِدّيق ، يفديه بنفسه ، ويدرأ عنه الشر . وصلاح يريد قتل نفسه لأنها ثقيلة ؛ والرسول لا يريد ذلك ، لأن لديه رسالة يسعى لإبلاغها ؛ فهو لا يهرب من ماضيه ، وإنما ينهض لمستقبله . أما الشاعر فما زال يهرب ويحاول الانسلاخ من كل شىء (المدينة . الصحاب . العيش . السر . الدليل) . والشاعر لم يغادر فى الفراش صاحبا يضلل عنه طالبيه ؛ لأن من يطلبه من العسير تضليله وهو نفسه (أنا القديم) ، وليس من سبيل للخلاص من أنا القديم إلا قتلها بالصحراء الموحشة والعراء البارد . فهو إذن يطلب الفناء سبيلا للخلاص ، فى حين يطلب الرسول البقاء طريقا للجهاد . والشاعر هنا فى حال انهزام، ولم يكن الرسول كذلك ، بل كان مقبلا على النصر .

وتتطابق (أنا القديم) مع (موطنى القديم) بما فيه من تحلل وانحسار . إن التركة التى تثقل كاهله ، تحول حياته إلى واقع انهزامى يسعى إلى الخلاص منه . وهو يصورها مفارقة لحال الهجرة وما فيها من عز وانتصار ؛ إذ ليس فى عالم الشاعر غير الهزيمة والذل . وهذا ما جعله يحاول الانسلاخ من هذا (العيش الأليم) ، لأن العودة إلى هذا العيش هى الخطيئة والإثم.وهذا ما جعله يقول :

حجارة أكون لو نظرت للوراء .
حجارة أصبح أو رجوم .

***

وهذه إشارة واضحة إلى قصة لوط عليه السلام وقومه ، حيث قال الله لنبيه لوط «فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك إنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب . فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود . مسوَّمة عند ربك وما هى من الظالمين ببعيد»[٢٢] .

فالذى يلتفت إلى الوراء هو الضال وهو الآثم ، وجزاؤه أن يكون حجارة أو رجوما . والشاعر يكرر المعنى ويؤكده ، ليعمق الصورة فى نفسه وفى نفس قارئه ، على نحو يشد من عزمه ، كى لا يعود إلى ما خلّفه وراءه . ولقد بلغت براعة الشاعر فى تمثل قصة لوط مبلغا جعل الحدث يتحرك فى النفس ، حتى إن القارىء ليكاد ينطق كلمة (سدوم) وهو يقرأ هذين البيتين. فالشاعر قد استحضرها فى نفس القارىء وفرضها عليه دون أن يكتبها ، وذلك لتطابق وزنها ونغمتها مع كلمة (رجوم) ، ثم لتمثل الحدث فى تضاعيف الكلمات .

وسدوم هى مدينة قوم لوط ؛ تلك المدينة القديمة الآثمة.فكأن إثم المدينة (أو المدنية) التى أحكمت وثاق الشاعر حتى أوشكت أن تخنقه ، يتكرر ليستعيد ما لقوم لوط من خطايا . وليس للشاعر إلا أن يهرب منها ، فيسرى بليل ، (أنسلُ تحت بابها بليل) ؛ وهذا هو سبيل النجاة ؛ ومجرد الالتفات يعنى النهاية . ولكن المفارقة تظل معنا ، فلوط فى مأمن لأن ربه قد حماه ، وفيه يقول الرسول (ﷺ) : «رحمة الله على لوط ؛ لقد كان يأوى إلى ركن شديد»[٢٣] ؛ أى إلى الله . أما الشاعر فأين له بالأمان وهو مازال آثما .

***

سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم
لا تتبعينى نحو مهجرى نشدتك الجحيم
وانطفئ مصابح السماء

***

إنه يطلب من مصابح السماء أن تنطفئ لأنها من الدليل ، وهو لا يأمن الدليل . ثم إن اشتعال المصابيح يفوت عليه نعمة الاشتمال بالظلماء ، ومن ثم يبعده عن (الفطرة) . وفى هذا المقطع تبرز لنا كلمة (المهجر) لأول مرة فى القصيدة وهذا يمثل نموا للرمز عند الشاعر ، يمثل لنا انبثاقة الأمل فى قصيدته ، حيث تأخذ الصورة فى التجلى والتجسد على مفهوم (الهجرة) . ونلاحظ هنا أن معانى القصيدة تتفتح بين أيدينا كلما تقدمنا فى القراءة ؛ فما كان غامض الدلالة فى أول القصيدة أخذ يفسر نفسه الآن . وبذلك يكون التركيب الفنى فى القصيدة مترابطا ترابطا عضويا ، وثيقا بحيث إننا لو ألغينا منها بيتاً أو مقطعا لاختل المعنى عندئذ . وهذا ما يجعلها قصيدة (الحالة الفنية الكاملة) . و(الخروج) على هذا المفهوم هو (الهجرة) ؛ والعودة هى الخطيئة . ولنتأمل قوله :

(سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم) .

ولنربط بين سوخى وسيقان . ويتجلى معناهما بوضوح حين نستبدل بها احتمالات لفظية أخرى ، مثل غوصى بدلا من سوخى ؛ فقد كان بإمكان الشاعر أن يقول «غوصى» والوزن واحد . ولكن الشاعر أراد ما تحمله كلمة (ساخ) من إيحاء بالخسف ، وهو ما حدث لقوم لوط (ورد فى القاموس : والأرض بهم سَوَخاناً أى انخسفت) . كما أن ورود «سيقان» بدلا من «قوائم» أو «ساق» إنما هو لإفادة التعدد والطول خاصة أن المقطع الطويل (قان) أعطى للكلمة امتداداً فى صداها النفسى ، أحدث أثراً كبيراً للمعنى ولموسيقى الوزن . كل هذا إضافة إلى تكرر حرف السين فى الكلمتين .

كى لا ترى سوانح الألم
ثيابى السوداء
تحجرى كقلبك الخبىء يا صحراء
ولتنسى آلام رحلتك
تذكار ما اطّرحت من آلام
حتى يشفَّ جسمى السقيم
إن عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى المقيم .

***

هكذا تنمو الصورة عند الشاعر ؛ فهو أولاً (يشتمل بالسماء والنجوم) ، ثم هو ثانيا يطلب (إطفاء مصابح السماء) ليتحقق له أخيراً العودة الكاملة إلى الطبيعة فتصبح (ثيابه سوداء) . وهو لا يريد لهذه الثياب أن تتعرى بأن تُعرَّض للضياء ، وذلك لكى يتمكن من التوجه إلى الصحراء بالتماسه الجرىء : تحجرى كقلبك الخبىء يا صحراء . يقول هذا لأنه آثم ، ولأنه جاء ليكفر عن آثامه . وليس إلى ذلك من سبيل إلا فى أن يطهره عذاب هذه الرحلة بما فيه من الآم . وليس فى البشر أحد إلا وهو وارد على العذاب قبل أن يصل إلى النجاة والمصدر قوله تعالى : «وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتما مقضيا . ثم ننجى

الذين اتقوا ونـذر الظالمين فيها جثيا» ، (٧١ ، ٧٢ ، سورة مريم) . والضمائر فى الآية تعود على النار .

إن الشاعر يقدم نفسه طائعا للعذاب كى يَسلم ؛ ولا يريد أن يكون من الظالمين الذين وعدوا بالعذاب المقيم . وهو فى مقابل ذلك ينشد البعث المقيم من خلال الموت فى الصحراء .

وفى قوله (سوانح الألم) إشارة إلى أسطورة عربية قديمة ، حيث إن مفردها (سانح) ، والسانح من الطير ما مر بك عن يمينك فأولاك يساره . والعرب يتشاءمون منه . وفيه ينسب إلى الأعشى قوله[٢٤] :

فبينى على طير سنيح نحوسه وأشأم طير الزاجرين سنيحها

والسوانح عند الشاعر ليست سوى المدينة القديمة التى ما زالت تطارده على الرغم من انسلاخه منها وتجرده من كل ما له بها صلة . ولكنها تظل هاجساً مشؤوما لا يجد الشاعر منه مفراً إلا بأن يغوص فى أعماق الظلام .

أما قوله : (والموت فى الصحراء بعثى المقيم) فهو إشارة إلى أسطورة طائر الفينيق الذى يحرق نفسه إذا شاب كى يخرج من رماده من جديد ليحيا حياة جديدة فى الصحراء .

والأبيات فى هذا المقطع تكاد تكون ترجمة عصرية لأبيات المتنبى التى يقول فيها :

رمانى الدهر بالأرزاء حتى فؤادى فى غشاء من نبال
فصرت إذ أصابتنى سهام تكسرت النصال على النصال
وهان فما أبالى بالرزايا لأنى ما انتفعت بأن أبالى

فكلاهما يصف حاله البائسة ، ويتحدى البؤس ، ويقرر أنه لا يبحث عن الراحة ، بل هو يبحث عن شىء أكبر من ذلك . غير أن عبد الصبور أفاد من الموروث الأسطورى فى هذا المقطع لتصوير حاله ، ثم لرسم طريق النجاة . وعبد الصبور ينسل انسلالا ، أما المتنبى فإنه يهجم هجوماً ؛ وذلك لفارق الحال بين عصرين من تاريخ أمتنا ، أحدهما ماجد والآخر مهزوم . وعبد الصبور آثم ، وهو بحاجة إلى تكفير ذنبه وذنب أمته ، أما أبو الطيب فلا ذنب له غير طلب مجد لم تتيسر مسالكه .

***

ويقول الشاعر متجهاً نحو الذروة فى بناء قصيدته :

لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة

***

أخذ الشاعر الآن يجسد بعض القيم الإنسانية لمدينته الفاضلة ؛ فالطريق إليها هو الاستماتة ، والموت من أجلها حياة ، على معنى كلمة أبى بكر رضى الله عنه : «اطلبوا الموت توهب لكم الحياة» . ثم إن الحياة فى ظل الإثم ما هى سوى موت حقيقى . وإذا عكسنا المعادلة خرجنا بالحل الشعرى الأمثل . أوليست الحقيقة كما شرحها ابن القيم فى قوله : (الدنيا منام ، والعيش فيها حلم ، والموت يقظة» ؟ هذه هى الحقيقة ، والحقيقة الشعرية خاصة . والخروج إذن هو الخلاص ، والانسلاخ هو بداية الطريق . ولكن إلى أين ؟ إلى :

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة

ليست صحوا فقط ولكنها صحو يزخر بالأضواء . ما أجمل كلمة (يزخر) هنا على الرغم من جلافة حروفها ! ولكن الشاعر وظفها توظيفاً جملها وجملته . وهذا مصداق لرأى عبد القاهر الجرجانى فى أن البلاغة فى النظم وليست فى اللفظ وحده ، أو المعنى وحده .

وتأملوا معى البيت الثانى ، وهو من أبدع أنواع البلاغة الحديثة . فالشمس تشرق فى أعز لحظات تجليها وهو وقت الظهر . وإشراقها هذا دائم وثابت ، فثبت معه وقته ، لأن الوقت مرتبط بالشمس ، فصار الظهر ثابتاً ، فلا هو يفارق الشمس ولا الشمس تفارقه.لقد صارت الحياة ظهراً دائما ، أى ضياء دائما لا يزول .

ولكن هل تحققت هذه المدينة ؟ يقول الشاعر :

أواه يا مدينتى المنيرة
مدينة الرؤ ى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤ ى التى تمج ضوءاً
هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل؟
أم أنت حق؟
أم أنت حق؟

***

من الواضح فى هذه الخاتمة أن الشاعر ينشد مدينة الرسول (ﷺ) مدينة الوحى والنصر والعزة . مدينة الهجرة التى تمثل انبثاق الضياء وانتصار الحق . إنه ينشدها وينشد التوجه إليها . يطلب تحققها ، هذا التحقق المثالى الذى يتساءل الشاعر هل هو وهم واهم وحلم شاعر أو هو حق . هل سيتحقق على يديه أو على يدى جيله أو يظل أمنية لشاعر حالم يمنيها فى نفوس أمته إلى أن تتحرك لتحقيقها ولتحويلها من فكرة شعرية إلى حقيقة عصرية .

والشاعر هنا يكشف عن رمزه ويعلن عن سره ، بعد أن تجاوز زمان الوهم ووقف على باب الحقيقة ، حيث المدينة المنيرة التى تشرب الضياء وتمج الضياء . إنها مدينة الرؤ ى ؛ مدينة الحلم ؛ مدينة الهجرة ؛ وهى الحقيقة ؛ والموت فيها حياة . وهذا يعيدنا

إلى القصيدة من جديد ، حيث تتشكل عناصرها تشكلا بديعاً .

إن معانى الشاعر المفارقة لمعانى الهجرة ، بما فى ذلك عنوان القصيدة وأول كلمة فيها (أخرج) ، وعدم ائتمانه للدليل ولا للصاحب الذى يفديه منها ؛ فليس هناك أبو بكر أو على وهو هارب من نفسه ، ينشد الهيام فى الصحراء . كل ذلك يؤكد المفارقة التامة بين حاله وحال الرسول ؛ أى بين ما هو فيه وبين ما كان محمد (ﷺ) مقبلا عليه . فهو فى ضلال ومحمد فى هدى ؛ وهو مهزوم فى داخل نفسه ومحمد موعود بالنصر ؛ وهو مطارد من نفسه ومن الآخرين ومن كل شىء ، ومحمد مطارد من الأشرار فحسب ؛ لكن الأخيار كانوا ينتظرونه بالزغاريد.ورسل الله تأوى إلى ركن شديد هو الله ؛ أما هو فيأوى إلى صحراء تتشابه طلعتها وظهرها كتوم . وهذه هى صورة عصرنا بكل تأكيد ، حيث لا ظل لنا إلا مثالية تاريخية نظل ننشدها دون أن نبلغها . ولذلك فإن الشاعر يختم قصيدته بأجمل مقاطعها حينما يخاطب روح الهجرة النبوية بأبهى صورها فيقول ، عاقداً مقارنة انعكاسية بين خاتمة القصيدة ومستهلها :

(لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة) ، فى مقابل (أخرج من مدينتى ، من موطنى القديم) . فهو إذن يدخل بدلا من أن يخرج ؛ لأن الموت دخول ؛ دخول فى الكفن ، وفى حياة أخرى ؛ دخول فى البقاء أو فى (اليقظة) كما يقول ابن القيم . ويقول الشاعر :

(مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء) ، فى مقابل (أنسل تحت بابها بليل) ، ويقول (والشمس لا تفارق الظهيرة) ، فى مقابل (لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء) .

ويقول : (أواه يا مدينتى المنيرة) ؛ فهو يطلبها ويناديها ، فى مقابل قوله فى المقطع الأول : (مطرحاً أثقال عيشى الأليم) . ويقول : (مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا) كأنه يقصد الوحى الذى كان ينزل على الرسول فى المدينة . وقد شبه الله الوحى بالنور إذ قال : «فالذين آمنوا به وعزروه ونصروه واتبعوا النور الذى أنزل معه أولئك هم المفلحون» ، (١٥٧ ، الأعراف) . وقال : «يا أيها الناس قد جاءكم برهان من ربكم وأنزلنا إليكم نوراً مبينا»(١٧٤ ، النساء) ، ، وغيرهما من الآيات .

ويقول الشاعر :

(مدينة الرؤى التى تمج ضوءا)

وهذه هى مدينة الرسول ، تلك التى تشرب نورا ، وتمج نورا . تتلقى الآية اليوم وتحولها إلى اليرموك والقادسية غدا ، باندفاعة حضارية جبارة .

وهذا هو مطلب الشاعر ؛ صوره تصويرا ، وأوحى به إيحاء ، ولم يطلقه خطابة بكلام مجلجل . وهذه واحدة من وسائل التعبير الشعرى وطرائقه ، بجانب ما للشعر من طرائق أخر ، سلكها شعراء كثيرون ؛ فلكل شاعر منهجه وأسلوبه . والشعر بعدُ إنما يقال - كما يقول ابن سينا - « لوجهين ؛ أحدهما ليؤثر فى النفس أمرا من الأمور تعدُّ به نحو فعل أو انفعال ؛ والثانى للعجب فقط » .

إذن فلكى نتذوق القصيدة لابد أن ندرك أن للشعر نخوة تجعل القصيدة غيورة كأشد النساء غيرة وحصانة ؛ فهى لا تسلم قيادها إلا لمن صدق فى حبه لها ، وأخلص فى ذلك ، وأتاها من أهم أبوابها وهو باب اللغة ، أو الإيقاع أو الصورة ، مفردة أو مركبة . عندئذ سيجد القصيدة تتفتح أمامه ، باسطة يديها له . فإن لم يجد مبتغاه بعد طرق هذه الأبواب أو أحدها بإخلاص ومعرفة ، فعندئذٍ نقول له إن القصيدة قد أخفقت فى أن تبلغ مستوى الجودة ؛ إذ إن القصيدة هى - كما يقول ريتشاردز - تجربة لقارىء من نوع جيد . وهذا يشمل الشعر بعامة ، فى القديم وفى الحديث .

ولا يتسع المجال الآن كى أقوم بعرض كل الجوانب الفنية فى هذه القصيدة ، بخاصة ما يتصل بالبنية اللغوية فيها ، لا سيما أن لصلاح عبد الصبور لغة متميزة تستحق الوقوف عندها ، والتفصيل فيها . وقد أشرت إلى شىء يسير من ذلك فى عرض كلامى ، إلا أن التحليل انحصر فى استخدام صلاح عبد الصبور للموروث الثقافى ، وطريقة توظيفه للتاريخ الإسلامى المجيد ، كما حدث مع قصة الهجرة النبوية الشريفة ، حيث برزت قدرة الشاعر على تجسيد معانيها بأسلوب إيحائى وتصويرى حديث ، ليصور عن طريقها حال الأمة اليوم ، وتطلعاتها للغد . وربما كان أروع ما فيه هو هدوؤه وانسيابه وبساطته . وهذه البساطة هى سمة فى صلاح عبد الصبور (رحمه الله) مسلكا وإبداعا .

وقبل أن أختم كلامى هذا أود أن أشير ولو سريعا إلى جانب الموسيقى فى هذه القصيدة . وهى مبنية على بحر الرجز (مستفعلن) ، ولكن الشاعر استثمر كل ما يمكن وروده فى هذا الوزن من زحافات ، فجاء وزنه متنوعا ومختلفا ، حتى إن القارىء ليكاد يظن أن القصيدة من الشعر المنثور . ولكنه يدرك تماسك الوزن بعد أن يترك نفسه تنساب مع القصيدة ، فيمتلكه عندئذٍ إيقاع القصيدة المبنى على السهولة واللين فى وزنها وفى كلماتها وفى صورها وتشبيهاتها ، حتى ليحس كأنها الندى يتقطر من بين أوراق الشجر . وخاصية الوزن السهل هذه هى إحدى خصائص عبد الصبور فى شعره بعامة . وهو كثيرا ما يعتمد على بحرى الرجز والمتدارك بتفعيلته (فعلن) ؛ فمعظم شعره عليهما . ويظن البعض أن شعره منثور ، مع أنه لم يكتب شعرا منثورا قط ، ولكن بساطة الوزن هى السبب فى هذا الظن ، مثلما أنها - فى رأيى - هى السبب فى تمكن عبد الصبور من الشعر المسرحى ، وذلك لحاجة هذا النوع من الشعر إلى وزن حركى رشيق مثل أوزان صلاح عبد الصبور .

الهوامش

(١) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٤١٣ . دار الأمانة بيروت ١٩٧١ م .

(٢) ابن خلدون : المقدمة ٥٧٣ دار الفكر (بدون تاريخ) .

(٣) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٤١٤ .

(٤) شعر زهير بن أبي سلمى ، صنعة الأعلم الشنتمرى - ٣٤ تحقيق فخر الدين قباوة . المكتبة العربية ، حلب ١٩٧٠ م .

(٥) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ٥٤ ، تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ م (ط ٤) .

(٦) ابن عبد ربه : العقد الفريد ٢٥٤/٣ تحقيق أحمد أمين وآخرين . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٢ م .

(٧) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية . تونس ١٩٦٦ م .

(٨) مجدى وهبة : معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ، ٣٣٩ ، مكتبة لبنان بيروت ١٩٧٩ م .

(٩) راجع

Jung : The Portable Jung. ed. J. Campell. Penguin Books 1982 .

(١٠) راجع المبرد : الكامل ٥٤٨/٢ تحقيق زكى مبارك . مكتبة البابى الحلبى القاهرة ١٩٣٦ م .

(١١) قصائد بدر شاكر السياب . اختارها أدونيس . دار الآداب . بيروت ١٩٦٧ م .

(١٢) ديوان النابغة ، ١٠٩ .

(١٣) راجع المصدر المذكور فى هامش ١١ .

(١٤) القافية والأصوات اللغوية ١٥ مكتبة الخانجى . القاهرة ١٩٧٧ م .

(١٥) ابن فارس : الصاحبى ٤٦٧ تحقيق السيد أحمد صقر . دار إحياء الكتب العربية ١٩٧٧ م .

(١٦) المرزبانى : الموشح ٣٧ تحقيق محب الدين الخطيب . المطبعة السلفية القاهرة ١٣٨٥ هـ (ط ٢) .

(١٧) ديوان الحطيئة ٥٥ بيروت .

(١٨) عنوانه : (تحرر الأوزان فى الشعر القديم) . مجلة (الدارة) ، الرياض ، رجب ١٤٠٢ هـ .

(١٩) مصطفى جوزو : نظريات الشعر عند العرب . دار الطليعة . بيروت ١٩٨٠ م .

(٢٠) ابن رشيق : العمدة . تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد . دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢ م (ط ٤) .

(٢١) ديوان صلاح عبد الصبور . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ م .

(٢٢) سورة هود ٨١-٨٣ .

(٢٣) تفسير ابن كثير ، سورة هود ، آية ٨٣ .

(٢٤) أحمد بن جعفر بن شاذان : أدب الوزراء . تحقيق عبد الله الغذامى (باب السانح والبارح) ١١٢ (لم يطبع بعد) .



الحداثة المسرحيّة
ومسيرة البحث عن الذات
دراسة في مسرح "فرقة الحكواتي"

خــالدة سعـيـد

الطريق التي قطعها روجيه عساف ، بين مسرحية جولدونى « آرلكان خادم السيدين » ، التى قدمها بالفرنسية عام ١٩٦٢ ، ومسرحية « أيام الخيام » (١٩٨٢ - ١٩٨٣) مرورا بـ « انتظار جودو » لبيكيت ، « والمفتش العام » لجوجول ، ثم « مجدلون » حتى « كارت بلانش » و « إزار » فى مطلع السبعينيات ، طريق طويلة حقا ! ويمكن اعتبار هذه الطريق تلخيصاً لمسار بالغ الدلالة فى الثقافة العربية منذ اكتشاف الغرب والدخول فى طقس محاكاته ، حتى وضع قيمه وأشكاله وموقف المحاكاة نفسه موضع تساؤل . وهى على المستوى المسرحى إعادة نظر فى أساس الظاهرة المسرحية نفسها ، وبحث عن الشكل الحى المعيش الذى يوحد المبدع والموضوع والمتلقى على السواء .

هكذا تبدو لى أهمية « أيام الخيام » - مهما بلغ تميزها وغناها من حيث هى عمل مستقل بذاته - قائمة أولا فى دلالتها التاريخية والقضايا التى تطرحها . ذلك أن المسرحية تقترح إجابات جذرية على مجموعة من الأسئلة الثقافية الأساسية فى مجال المسرح ، وتمتد إلى مختلف فنون التعبير ، كما تبلور عددا من التلمسات العفوية ، وتطرح بدورها أسئلة حول علاقة الفنان بجمهوره ومجتمعه إجمالا .

وقد عالج روجيه عساف بعضا من هذه الأسئلة والمواقف معالجة نظرية فى مقالات وحوارات [١] ، غير أن هذا العمل « أيام الخيام » ، إضافة إلى « من حكايات ٣٦ » هو ما ينبغى أن يعتمد لمقاربة هذه الأسئلة والنظرات ؛ لأنه يشكل الاختبار الملموس لقابليتها للتحقق ، باعتباره حصيلة جهد جماعى ، وتفاعل بين الفرقة والمحيط . لذلك أعرض فى القسم الأول من هذه المقالة ، المسرحية بوصفها عملا محددا ، لأتمكن فى القسم الثانى ، واستنادا إلى هذا العرض ، من الكلام على القضايا التى تطرحها ، والمسار الذى تفتتحه .

مسرحية « أيام الخيام » ، كما شاهدناها على الخشبة (مسرح سينما أورلى ببيروت ، ٢٤ آب ١٩٨٣) هى خلاصة فنية إشارية لمراحل سابقة مرت بها المسرحية ذاتها ، ولحظة نضج واستقرار لنص حىّ نام يتشكل فى سياق الممارسة الحياتية [٢] الفنية لفرقة الحكواتى . فما شاهدناه على الخشبة هو الاحتفال الأخير من سلسلة احتفالات تتم عادة فى المسرح الطبيعى [٣] للجماعة .

الممارسة الحياتية الاحتفالية للفرقة هى بمثابة مرجع للمسرحية . غير أن هذه الممارسة الاحتفالية تستند بدورها إلى

مرجع ثان هو الموروث التعبيرى الشفوى والإيمائى والطقوسى ، الذى يشكل مفردات الذاكرة الجماعية[4] أو عناصرها ؛ هذه العناصر هى التى تختزن التجارب التاريخية .

نص المسرحية إذن يستقى من أشكال نصوص تقوم بدور الجذور . هكذا يكون نص المسرحية كلا مبنيا من سلسلة نصوص ومراجع أعددها بدءا من النص الأخير الذى وصلنا :

(أ) « نص مكتمل » بلغت صيغته أو صورته مرحلة الكتابة ، هو نص المسرحية كما عرضت على المسرح .

(ب) « نص حى » فى حالة نمو ، هو الذى يتكون ويتطور ويتكامل عبر الممارسة الحياتية الاحتفالية ، وهو نص شفوى حكما .

(جـ) « مفردات الذاكرة الجماعية » وهى عناصر شفوية متحركة . إنها الموروث الشعبى المكون من حكايات وأمثال وتقاليد وصيغ تعبيرية وأغنيات .

(د) مرجع هذه المستويات الثلاثة ، أى تجارب الجماعة فى تاريخ منظور يتصل عضويا بحاضرها .

وسوف نرى أن الموقف الذى تنطلق منه « فرقة الحكواتى » يجعل النص فى المستوى (ب) أساسا فى عملها ، وهدفا تكاد أهميته تفوق أهمية « النص المكتمل » فى المستوى (أ) غير أن خصوصية عمل الفرقة وامتيازه وريادته تقوم فى العلاقة الصاعدة الهابطة بين المستويات الثلاثة الأولى للنص ، دون إلغاء أى منها . ففى الكتابة المألوفة (الفردية) للمسرح أو غيره ، يتم الانتقال مباشرة من المستوى « د » (التجربة) إلى المستوى « أ » (النص المكتمل) . وفى بعض الحالات يتم الانتقال المباشر من المستوى « جـ » (مكونات الذاكرة المشتركة كما يصفها روجيه عساف) إلى المستوى « أ » . وخصوصية عمل الفرقة تقوم على دورها فى المستوى « ب » (أى الممارسة الحياتية الاحتفالية) ، وهو ما تعجز عنه الكتابة الفردية أو تهمله أو تختزله . بذلك تقوم الفرقة بدور وسيط للتفاعل بين مفردات (أو مكونات) الذاكرة الجماعية والذاكرات الفردية . ذلك أن مفردات الذاكرة الجماعية قابلة للتداخل فى عناصر مختلفة ، قابلة للضياع ، أو فقدان الترابط ، ومن ثم فقدان الدلالة التاريخية ؛ كما أنها قابلة للتشكل وفق منظورات متباينة ، بحيث توظف فى اتجاهات قد تبلغ حد التناقض .

والفرقة بوصفها وسيطا من داخل البيئة نفسها ، تعمل على تسريع التآلف بين مفردات الذاكرة لتنمو فى اتجاه صورة أو شكل دال يتحقق فيه التفاعل والإضاءة المتبادلة بين الماضى والحاضر ، بحيث تعاد رؤية الماضى فى ضوء الحاضر ، والحاضر فى ضوء الماضى .

من هنا فإنه إذا كانت « المسرحية » شكلا تعبيريا مكتملا ، أو « لغة » لتجربة اجتماعية يتم تلخيصها واستعادتها عبر « الممارسة الاحتفالية » ، فإن هذه التجربة تشمل فى الوقت نفسه إعادة إحياء لغة أو « موروث حكائى غنائى » ، ونظمه فى صورة بنائية هى واحدة من صور الذاكرة الجماعية . ومعنى هذا أنه فى المستوى « ب » يعاد فتح مفردات (بمعنى وحدات مكونة) الذاكرة الجماعية أو الموروث الحكائى - الغنائى المشترك على التجربة الحاضرة ، ويعاد - من ثم - إنتاج هذا الموروث وقد اختزن تجارب الحاضر متفاعلة مع تجارب الماضى .

ويمكن تبسيط هذه العلاقة الصاعدة الهابطة كالآتى :

فى المستوى « أ » (المسرحية) ↑ لغة مكتملة ، جذرها أو مرجعها التجربة فى « ب »

فى المستوى « ب » (ممارسة احتفالية)	↑↓	تجربة فى الحاضر ، جذرها أو مرجعها اللغة فى « جـ » (وهى بدورها سوف تعيد إنتاج اللغة التى ولدتها) .
فى المستوى « جـ » (الموروث التعبيرى)	↑	لغة قوامها عناصر مرجعها التجربة فى « د »
فى المستوى « د » (الجماعة فى تجاربها ونمط حياتها)	↑	التجربة على المستوى المعيش المباشر .

هذه العلاقة بين المستويات هى التى تعطى لكل إشارة على المسرح منزلة الرمزى ، فيما تحتفظ (أى الإشارة) بمرجعيتها وحيوية ارتباطها بالتجربة .

هكذا لا بد لى ، لدى عرض مسرحية « أيام الخيام » ، من التمييز بين المستويين : « أ » و « ب » ، حيّز فاعلية الفرقة .

(أ) المسرحية بما هى نص مكتمل ، أو المستوى الإشارى ، وهو نص كتابى .

(ب) المسرحية بما هى نص حى نام ، أو الممارسة الحياتية الاحتفالية فى إطار الجماعة ، وهو نص شفوى .

أ - المسرحية بما هى نص مكتمل :

أعنى بالنص المكتمل هنا النص الذى اكتمل تشكله فى صورة بعد أن عرف مرحلة نمو وتكامل . إنه « حركة بلغت نقطة ختامها » بحسب تعريف الجمالى « لويجى باريسون » للشكل[5] . واكتمال النص ، فى هذه المسرحية ، شأن الملحمة ، هو الوصول إلى نقطة الكتابة ، بعد نضج الشفوى واستقراره ، بما تعنيه الكتابة وتاريخها من تثبيت للشكل ، وديمومة ، وتأريخ ، وتحول إلى صورة قابلة للانتقال (زمانيا ومكانيا) ، وللانفصال عن قائلها ، بل بما تمثله من سلطة وسحرية ، كما سوف نرى فى القسم الثانى من هذه الدراسة .

فى الصورة التى تشكل فيها نص المسرحية نميز مساحتين :
١ - مساحة المحكى لهم (الحضور) .
٢ - مساحة الحكواتية (الممثلين) .

هذا علماً بأن صيغة المسرحية تفترض تداخلاً بين المساحتين ، وتعد زمنها واحدا ، وإضاءتها واحدة ، والجدار الرابع ، بكل ما يعنيه ، غائبا . لكن هذا التداخل لم يتحقق فى هذا المستوى إلا بشكل رمزى إيمائى : كجلوس الحكواتية فى مقاعد الحضور ، وتوجيه الخطاب المباشر إلى الحضور باعتبارهم زواراً ، وتقديم التين المجفف للضيافة . (من قبيل ذلك ما اتبعته الفرقة فى مسرحية «من حكايات ١٩٣٦» إذ توزع الحكواتية بين الحضور يروون لهم فرداً فرداً تفاصيل وقعت عام ١٩٣٦ (٦) .

١ - مساحة الحضور (أو الصالة فى ضوء المسرحية) .

سيطر جوّ أليف على صالة سينما «أورلى» حيث عرضت المسرحية (٢٤ آب/١٩٨٣) ؛ فمنذ المدخل تجمع المشاهدون حلقات تدير الحديث ، وتتبادل أطراف حكايات . فى السهرة الأولى كانوا من اهتمامات متقاربة ، ووسط واحد هو الوسط الثقافى (الحكواتية) لمدينة تنهض كل عام من الأنقاض ، وتكتسب بتوالى المحن وتقلص مساحات الحركة وفرص اللقاء صفات خاصة . مدينة صارت مهدا وبيتا وفردوسا موجودا - مفقودا ، لا يتوقف البحث عنه ، فى الذاكرة وفى الحلم ، على الرغم من استمرار التمزق وانهيار يوتوبيات كثيرة بينها يوتوبيا المثقفين ؛ مدينة يتوحد فيها اليومى والمصيرى ، الشخصى والجماعى ، وتعاش فيها القضايا العامة الكبرى ، على مستوى صميمى .

من شطرى المدينة أقبل الحاضرون ، يومذاك ، بدوا لعينى نماذج من «أبى جابر» الذى نجا من المذبحة التى نفذها الإسرائيليون فى القرى الجنوبية ، كما تصور فى نهاية المسرحية . أشبههم بأبى جابر الذى نجا ولكنه كان مصعوقا بهول النجاة . غير أن رسيسا ما ، شوقا خفرا لاستحضار زمن مدمر ، ولإعادة ترميم الأشلاء ، كان يشكل لحمة اللقاء . وإلا ما الذى جذب هذا الجمهور للالتقاء ليلا فى جو متوتر عشية اندلاع أحداث آب/١٩٨٣ ؟ كان لقاء للتذكر واستعادة اللحمة عن طريق لملمة الحكايات التى مشت فوقها الجيوش وسدنة العنف . (هل كان ما رأيته حقا ؟ أم أن المسرحية نجحت فى الامتداد إلى الصالة ؟ هل قرأت الصالة فى ضوء المسرحية ، أم أن المسرحية جاءت تقسرنا عن الرؤ ية ؟)

فى الصالة ؛ الإضاءة موزعة بالتساوى ، على الخشبة والجمهور . الأحاديث تنعقد بين حكواتية الفرقة (أو ما كان يعرف بالممثلين) وحكواتية المدينة (الحضور النوعى) . بعض الحضور على الخشبة ، بعض الحكواتية فى مقاعد الحضور ، موسيقى أليفة جدا (انتخبت خصيصا للألفة لا للتغريب) تمتزج بخليط الحكايات . لا كواليس (كواليس المكان المسرحى التقليدى صارت مجرد مستودعات مؤقتة لقطع الديكور) ، لا ستارة . ولا نسمع الطرقات الثلاث تعلن البداية ، ولا يغيبنا الظلام (ليغيّب زمننا الحاضر الحى) ، ولا يسطع الضوء على الخشبة (ليغدو زمنها وحده الحاضر ؛ لأن زمن المسرحية امتداد لزمننا ، ومرآة قابلة للاختراق ذهابا وإيابا) . لا علامة للبداية إلا عبارة الترحيب (بمن يفترض أنهم الزوار) . المسرحية مفتوحة (يفترض أن تجىء كلحظة كثيفة دينامية فى سياق متصل ، أو شريحة من حياتنا نسقت داخل إطار) . ولا (يفترض أن) تنتهى مع التصفيق (لولا ظروف بيروت الأمنية) . والخلاصة لا أدوات خفية للساحر .

هكذا وجدنا أنفسنا جزءا من المسرحية أو امتداداً لها ، وحكاية موازية لحكاياتها . والواقع أن بناء المسرحية ونوعية ارتباطها بمرجعها يفترض مثل هذا التداخل ؛ وقد تحقق الافتراض .

٢ - مساحة الحكواتية

قراءة الديكور : فى المكان التقليدى المسمى خشبة ، والمخصص عادة للمسرحية ، تجمعت ضلفات نوافذ وأبواب قديمة وسلالم ، وكراس صغيرة من القش ، وطاولات وجرار (كالونات) مياه ، وما يشبه الجدران من قطع التوتياء أو الكرتون . ضلفات نوافذ وأبواب خشبية عتيقة طالما رأينا مثلها مكدسا أو مسندا إلى الجدران ونحن نعبر طريق الغبيرى أو الأوزاعى ، وتذكرنا بصور نقلتها الصحف لنساء ورجال يحملون على رؤ وسهم الصرر والأمتعة ، أو السيارات يتكدس فيها ما أمكن حملة من جَنَى العمر فى حركة النزوح أو النزف الجنوبى نحو بيروت .

«الديكور» إن صحت التسمية ، أشلاء بيوت ؛ أشلاء قرية ، بقايا قرى هدمت . يقف بعضها إلى جانب بعض كأنها شواهد عالم ينهار ، أو صورة جسدية لعالم الحاضرين . وحركة تغيير الديكور أمام المشاهدين ، والقطع البسيطة المتنقلة ، وهشاشة البناء وقابليته للخلخلة - كل ذلك كان (أكثر من مسألة تقشف مسرحى . إنها إشارة مرجعها قرى اقتعلت أو هى مرشحة للاقتلاع) ، وحُمل من أشلائها ما أمكن حمله . إنها رمز لعصر التهجير والتشرد واقتلاع الشعوب وتحويلها إلى أفراد وشراذم وكميات ومشكلات .

تدخل فى عناصر الديكور لوحات زيتية (بانوهات) تمثل صورا من الماضى : بيت «أبو خليل» ، ومنظر الحقل وشجرة الزيتون . نلاحظ التناقض الحاد بين هذه اللوحات بألوانها الساطعة وتناسقها ، وأشلاء البيوت الغبراء التى نصلت ألوانها وتآكل

طلاؤها . فالألوان الساطعة تمثل الماضى الفردوسى كما يتوهج خلال الحنين وفى أحلام العودة . وهى تناقض بإشراقها الأزقة الضيقة المعتمة ، والأحياء المزدحمة الخانقة ، التى يعيش فيها المهجرون ، ويمثلها الديكور تمثيلا أمينا . ثم إن الذكريات تمثل هنا باللوحات المرسومة (هل هناك ذكرى لم ينسجها الحلم) ، فى حين يمثل الحاضر المعيش بقطع عينية مجسمة ، مأخوذة فعلا من أحياء المهجرين .

قراءة العنوان : ليس من قبيل المصادفة ، إذن ، أن تحمل المسرحية اسم «الخيام» ؛ القرية الحدودية التى دمرها الإسرائيليون وأفرغوها من سكانها بالقتل والتدمير والتهجير . هذا إذا تناسينا الدلالة اللغوية ، الحرفية والتاريخية ، لكلمة «الخيام» وزمن المخيمات وكل ما يحرضه فى الذاكرة . فحكايات المسرحية وقائع معيشة رواها مهجرون من قرى فى جنوب لبنان (الخيام ، العباسية ، برعشيت ، يحمر ، النبطية ، النميرية ، أرنون ، عدلون ، عيناتا ، تبنين ، كفر تبنيت ، عيترون ، حانين) . إنها حكايات من عالم واحد تدور حول مأس متشابهة .

حكايات عنوانها «أيام الخيام» (هل التسمية مأخوذة من «أيام العرب» ؟) . و«أيام» ! تسمية بالغة الدلالة فى هذا المقام ؛ فأيام العرب كانت بمثابة تأريخ لحياة الجماعة ؛ كانت تأريخا يعاش ويمارس داخل كل وحدة جماعية ، أمام كل خيمة ، وحيثما حلا السهر . «أيام» جمع لا يحدد عدد ؛ فهو جمع مفتوح على احتمالات العدد جميعها . «أيام» على طولها غير المحدد تعاش يوماً يوماً ؛ وبقدر ما تفيد التوالى تفيد التقطع الزمنى . «أيام» ، أجزاء زمنية ، وتجارب عينية معيشة ، ومفردات شخصية ، منها يتكوّن **نص الذاكرة الجماعية** ، تماماً كما يتبلور أمامنا سياق تاريخى يبنى بحكايات جزئية ، فتتآلف هذه الجزئيات أو الوحدات ، أى المفردات الشخصية الحية ، فى نص أو سياق تاريخى دال . وهكذا نرى كيف تتم عمليات تهجير الشعوب ، ومحاولات تدمير لحمتها ، وخنق أفقها ، وتقليص تطلعاتها إلى بدائيات العيش .

إطار المسرحية : يصعد أفراد فرقة الحكواتى إلى الخشبة ويرحبون بالزوار (الحضور) ، متبعين لياقات الترحيب الريفى ، ثم يستمطرون الخير «لأيام زمان» (رزق الله على أيام زمان . . .) على نحو يضع المسرحية فى جو الحنين وتذكر أيام التجمع والتعاون والالتصاق بالأرض . لكن على الرغم من البدء بالتذكر ، ومن أسلوب الحكاية الذى يعتمد السرد بصيغة الماضى ، فإن زمن المسرحية الفعلى هو الحاضر المستمر ، وإن كان ينفتح عبر الحكايات الأساسية على الماضى .

تتوزع الحكايات على فصلين :

فصل أول : مسرحه «حى السلم» وإطاره الزمنى الحاضر ، حيث يزدحم المهجرون وتتجاور الحكايات .

وفصل ثان : مسرحه ملجأ فى قرية «الخيام» التى دمرت وأفرغت من أهلها . وزمن هذا الفصل متصل بالإطار الزمنى للفصل الأول .

الزمن فى الفصلين لا يتحرك تسلسليا (وفق ترتيب الأحداث أو من السبب إلى النتيجة) إلا ضمن الحكاية الواحدة . وتوالى الحكايات يخضع لعاملين أساسيين : إما التماثل ومن ثم التداعى ، وإما انفتاح الحكاية على أزمنة ماضية ، وحكايات تشكل الخلفية والجذور (التحرك من النتيجة إلى السبب) .

وإلى جانب الانفتاح على أزمنة ماضية تتجه تقنية الحكايات ، هناك انفتاحات على أماكن أخرى فى الزمن نفسه ، بحيث يتم الإلحاح على التواقت بين أوضاع متناقضة ظاهريا ، واحدة جوهريا . ففى الفصل الثانى تتواقت لوحتان أساسيتان مختلفتان مكانيا ومع ذلك يقوم بينهما التجاور حينا والتقاطع حينا آخر . وهما :

١- لوحة المسنين فى الملجأ تحت القصف ، ثم سوقهم إلى القتل .

٢- لوحة المهجرين الذين بترت علاقاتهم مع الأرض والعمل والعائلة .

فى البداية تجرى إضاءة المكانين ، فى وقت واحد ، ويحتل كل منهما جانبا من الخشبة ؛ وفى النهاية يتقاطع ويتداخل امتداد اللوحة الأولى ممثلا بأبى جابر ، المعمَّر الوحيد الذى نجا من المقتلة وجاء يروى الحكاية ، بامتداد اللوحة الثانية وذروتها الفاجعة ، ممثلا بالحاج محمد الذى يسمع بسقوط الخيام ، وقتل الشيوخ رفاق العمر ، فيدخل البحر وهو يرجّع «حداوية» المطلع «يا حادى العيس سلم لى على أمى ... أربع منازل عرب . . .»

هذه الانفتاحات ليست جمالية مجانية ، بل هى دلالية . إنها تمثل حالة الحصار الوجودى والمأزق الذى يعيشه الجنوبى : إما البقاء فى القرية والخضوع لما حدث فى اللوحة الأولى ، وإما التهجير وانقطاع الجذور . هذا المأزق هو ذروة الحكايات ، ومنه تنفتح الاحتمالات ، والاحتمال الذى يختاره الحاج محمد ماشيا فى البحر هو واحد من كثير .

تؤطر الحكايات ، فى البدء والختام ، أغنيتان كل منهما «حداوية» والتسمية مأخوذة من كلمة «حداء» ؛ لأن الحداويات تبدأ بنداء الحادى (يا حادى العيس . . . يا حادى الركبان . . .) . والـ«حداويات» من الأغانى المعروفة «بالفراقيات» نسبة إلى الفراق ، حيث المفارق يحمل الحادى المسافر سلاما إلى الغائب أو وصية . .) . ولا يخفى ارتباط جو الفراقيات بالحكايات التى تقدمها المسرحية .

الحداوية الأولى تبدأ من منتصفها بمقطع «أربع منازل عرب طردهن الواوى . . .» ، وتقدم هنا كأنها لغز ؛ إذ يروى الحكواتى أنه سأل أمه كيف يطرد الواوى الصغير الحجم «أربعة منازل عرب» ؟ وبعد هذا السؤال الذى تحمله «الفراقية» والذى يفرش ظله على المسرحية ، ندخل مباشرة فى «حى السلم» بوصفه واحدا من أكبر مصبات النزف الجنوبى . ثم فى نهاية الفصل الثانى ، وذروة الحكايات ، بينما كان أبو جابر يروى حكاية المجزرة الجماعية التى أودت بعمرى الخيام وآخر من بقى فيها ، كانت تتداخل الحكاية «بحداوية» المطلع نفسها ، يغنيها الحاج محمد وهو يسلم نفسه للأمواج :

«يا حادى العيس سلم لى على أمى . . .»

السؤال الذى نشرته «الحداوية» على مساحة المسرحية ، والذى شكل إطارها وتداخل فى مدلولاتها لا يجد جوابا إلا فى سؤال آخر لـ«حداوية» قديمة تناقلها سكان «جبل عامل» فى تاريخ المعاناة الطويل :

«دخلك يا حادى الركبان ، عرّج ع جبل عامل !» .

وتتردد فى نهاية كل مقطع من مقاطعها هذه اللازمة :

«وقل له يا شيخ العربان : ليش بلادك محترقه ؟» .

بناء المسرحية : الظاهرة التى تلح على المشاهد (اللبنانى والجنوبى بخاصة) هى أن عناصر المسرحية ، من حكايات وأغنيات ومشاهد ، شديدة الأمانة لمراجعها ، كما سبق القول . لكن هذه الأمانة التى تجىء نتيجة لانتماء الفرقة والتصاقها بالعالم الذى تقدمه المسرحية ، لا تحول دون الحفاظ على مسافة الوعى التى تمكن الفنان من الانشطار إلى شاهد ومشهد ، أى مسافة المرآة ، ومن ثم القدرة على الرؤية التفصيلية والكلية فى آن واحد . وهذه الرؤية هى التى تتمثل فى كيفية انتظام العناصر داخل المسرحية . فكيف جاء هذا الانتظام والبناء ؟ وما الدلالات التى يولدها ؟

الفصل الأول

مدخل : «الحداوية» الأولى تضع الحكايات فى إطار السؤال .

أ- مشاهد من حاضر «حى السلم»

يتحرك المشهد هنا من الإجمال إلى التفصيل . والتفاصيل تقود إلى التخصيص الذى يستدعى حكاية معينة تنفتح على الماضى .

هكذا يبدأ المشهد بنوع من الجلبة والحركة الجماعية لتقديم الجو العام : أشخاص يجلسون أمام البيوت المتلاصقة ؛ نساء يتبادلن الكلام من النوافذ ؛ البيت يمتد إلى الشارع وتتصل الأحاديث . ويبدو التناقض منذ المشهد الأول : عادات وتقاليد من بيئة مفتوحة رحبة ، تمارس فى أزقة خانقة .

تبادل الأحاديث يستحضر الحكايات . وتبدو الحكاية فى هذا العالم الخانق المعزول عملية وظيفية فى حد ذاتها . فالحكاية منفذ ؛ جسر نحو الماضى ؛ نحو شكل آخر من أشكال الاجتماع ؛ جسر يبقى خط الرجوع مفتوحا . ونلاحظ أن الحكايات والأخبار التى تروى ، تقدم حياة الريفيين (الجنوبيين) المقتلعين فى مأزق المواجهة مع بيئة مستلبة أساسا هنا الريفى المهجّر يعانى التمزق والاغتراب بعيدا عن فضائه الحيوى وميدان فاعليته وإنتاجه وتحكمه بشروط العيش وامتلاكه لأساليبه وتقنياته ، وقد تمزقت أواصره وحوّل إلى مشكلة .

ينطوى المشهد على ثمانى حكايات ذوات مضمون طباقى ، تعرض المعاناة اليومية للمهجرين ، وتدور على عدد من المسائل .

١ - مشكلات الكهرباء والماء (استغلال خطوط التوتر العامة بلا ضابط ، والتعامل معها كأرض مشاع) ؛ مشكلات الغسيل وطهارة الإبريق (والأهمية التى تمنح لطهارة الإبريق فى مناخ مستنقعى وإطار من الفوضى ، ذات دلالة بالغة) .

٢ - غرابة أزياء المدينة وتباين المواقف منها .

٣ - حكاية الأسماء : غرابة أسماء المدينة وغربة أسماء القرية ، وتحول « خشفة » إلى « رانية » .

٤ - حكاية الحاج محمد والحنين إلى القرية والعين والخضرة ، واكتشافه أن زوجته تستقى من « القسطل » - الأنبوب المكسور - لا من العين .

٥ - سائق القرية جسر بين « ملاجىء » « القرية وحى المهجرين ؛ جسر بين أفراد العائلة الممزقة .

٦ - حكاية مجلس الجنوب وملابسات التعويض عن البيوت المتضررة .

٧ - صاحب « الواسطة » الذى « قبض » مرارا تعويضا عن الغرفة نفسها .

٨ - حكاية إخراج « أبو خليل » وزوجته من البيت وتدميره .

هذه الحكاية الثامنة ، على أمانتها لمرجعها ، رمز يمثل الخطوة القسرية من الأرض والبيت وعالم الانتماء والفعالية ، إلى أحياء المهجرين ، كما يمثل القضية المركزية « انكسار القرية » ، واتجاه الحركة فى المسرحية : من البناء إلى الدمار . تبدأ حكاية شخص محدد هو « أبو خليل » لكنها تقوم بدور المدخل من الخاص إلى العام .

ب - مشاهد بناء البيت ثم دماره .

الحكاية الثامنة فى المشهد السابق تنفتح على الماضى عبر عشر حكايات تصور عالم القرية بين فعل البناء والتدمير . البناء فى البداية ، ثم تنتهى المشاهد حيث انتهى القسم السابق ، أى بدمار البيت . وسوف نرى أن توالى الفعلين هو الحركة الأساسية فى إيقاع المسرحية ، ولا سيما الفصل الأول .

توالى المشاهد هنا بحركة دورانية التفافية ، بحيث تنفتح الحكاية على حكاية سابقة لها ، مما يولد حركة اختراق وإضاءة لعالم القرية ، على مستوى العمل والعلاقات العامة والسياسية :

١ - قصة هجرة « أبو خليل » إلى الكويت وماعاناه لجمع المال .

٢ - عودة « أبو خليل » وبناء البيت .

٣ - قصة البناء تنفتح على قصة « العونة » ، أى التقليد المتبع فى التعاون خلال مواسم العمل .

٤ - أثناء مشهد « العونة » وأعمال البناء تبدأ قصص : الحاج رشيد والضابط الفرنساوى .

٥ - القصة السابقة (الحاج رشيد) تستدعى قصة الحجة « دلا » وشاويش الدرك .

٦ - أثناء « العونة » مشادة بين « مثقال » و « محمود » حول « ضمان » الأرض .

٧ - المشادة السابقة تتطور إلى مشادة حول ذيول الانتخابات .

٨ - يستدعى جو المشادة قصة قديمة هى قصة « منيرة » والجرة و « خناقة العين » نتيجة رمى « المنشل » على الأرض .

٩ - قصة المصالحة التى تنتهى بالدبكة .

١٠ - القذائف التى تسقط البيت فتسقط ذلك العالم كله ، وتعيدنا إلى عالم المهجرين حيث بدأت الحكايات .

ج - مشاهد بناء الأسرة ثم دمارها .

قوام هذه المشاهد حكاية « على أيوب » وموت زوجته «الحاجة مناهل» تحت أنقاض بيتها . فبعد أن استحضرت حكاية « أبو خليل » وبيته الذى تهدم حياة قرية على مستوى العمل والعلاقات الاجتماعية والسياسية ، تجىء حكاية على أيوب ، المهجر الآخر ، لتضىء مستوى عاطفيا حميا بالغ الرقة والحنان . ويمكن أن نجد فى حزن على أيوب على رفيقة العمر موازيا للحزن على الأرض رفيقة العمر أيضا . وتستحضر هذه الحكاية عالم القرية على مستوى الحياة الشخصية والعلاقات الأسرية ، وما يتصل بها من عادات ومعتقدات .

وتتألف هذه الحكاية من ستة عناصر ، هى أيضا تتبع فى تواليها حركة التفافية رجوعية :

١ - أخبار مناهل وكدها الدائم وضيافتها واحتضانها لأولادها ولأهل القرية . وتنفتح هذه الأخبار على :

٢ - قصة زواج أيوب ومناهل ، صورة عن اللقاءات العاطفية العفوية .

٣ - قصة الزواج تنفتح على قصة الناطور عن الصبايا و«نطارة» التين وتجفيف التين .

٤ - داخل قصة الزواج ترد قصة « الكويس » « زلة » (تابع) البيك ، وابن أخته الذى طلب يد مناهل ، والعراك بينه وبين على أيوب .

٥ - الحيلة التى دبرها على أيوب والناطور والشهود لتحقيق الزواج من مناهل .

٦ - العرس وكشف الحيلة والتغلب على معارضة الأخ وعلى المنافس .

الفصل الثانى

مدخل : « ردات » (مساجلات وأغنيات شعبية) قديمة ، وخلاصات ذكريات يرويها الحكواتية بالتناوب ، تشكل افتتاحية للأيام الأخيرة من حياة « الخيام » ، وانفتاح دروب التهجير ، تتخللها ومضات حكائية تربط هذه الأيام بالماضى ، حين ضرب الطيران « الفرنساوى » المنطقة (ومن يومها صار البيت « ممرق » (ممرا) ، والأرض غائب (أ) عزيز (أ) . هذه الافتتاحية تنبىء بإيقاع التدمير المتسارع ، وأن هذا الإيقاع لن يسمح بالتوقف الطويل عند حكايات الماضى ؛ لأن دمار الحاضر يقتل الحكايات ، كما أن هذا الإيقاع لن يسمح بالتوقف الطويل أمام الأحداث الفردية ، ما لم تكن ذات طبيعة تلخيصية ، أو بمثابة ذروة فى ملحمة الدمار .

أ - الملجأ

بضعة أشخاص معمرين فى الملجأ الأخير فى قرية الخيام . أحاديث حول الأرض حائرة بين اليأس والأمل . بعضهم يصر على العناية بأشجاره ولو كان الإسرائيليون سيأخذونها .

يبدأ إيقاع هذا المشهد هادئا ، لكن الأخبار التى تروى تهىء لحركة السقوط السريع وهذا يفترض مشاهد متنوعة متلاحقة ، لا تتقيد بسياق زمنى أو وحدة مكانية ؛ إذ يجرى الانتقال المتناوب بين الملجأ فى « الخيام » وحى المهجرين ، وأحيانا يجرى التناوب بين المكانين :

١ - قصة بلدة «حولا» التى جمع فيها الإسرائيليون مائة شاب و« رشوهم » (أطلقوا عليهم الرصاص) .

٢ - قتل « الحكيم » الذى كان لصيقا بالناس ، يسارع لمساعدتهم .

٣ - قصة « أبو على » ومقتل ابنه على .

ب - التهجير

- أخبار التهجير تستحضر زمن المهجرين وأحياءهم . تعداد العائلات التى هجرت وتناثر أفرادها قتل فى الطريق ، فلم يصل إلا أفراد قلائل .

تتصاعد قصص التهجير نحو قصة رئيسية :

- حكاية « الحاج محمد » المهجر الذى يختنق بعيدا عن الأرض ؛ وتعرض فى مشهدين :

١ - « شوفير » (سائق) « الخيام » يصل من القرية إلى ضاحية المهجرين ، والحاج محمد يحاول العودة معه فيمنعه ابنه .

٢ - « الحاج محمد » يحاول الغرق فى البحر فينقذه ابنه .

جـ - عودة إلى مشهد الملجأ وحكايات سريعة من الزمن الماضى ، منها :
- « الحاج أمين » وجيش الإنقاذ واسترجاع « المالكية » .
- قصة الحاج أمين وأديب الشيشكلى .
ويقطع هذا المشهد الذى يبلغ لحظة الهدوء :

د - مشهد المسلحين (الإسرائيلين) يقتادون الجميع إلى القتل ، ولا ينجو إلا الحاج جابر .

هـ - امرأة تروى كيف قتلوا النساء .

و - لقاء حكايتين تتداخلان على المسرح مكانيا وزمانيا وصوتيا . حكايتان تتناقضان ظاهرا وتترابطان دلاليا :

الحاج جابر يخرج من المجزرة ويدخل إلى حى المهجرين يروى الحكاية .

الحاج محمد يدخل فى البحر ليموت خارجا من حى المهجرين بعد سماع الحكاية عن سقوط « الخيام » وفيها هو يستسلم للأمواج يغنى « فراقية » هى « حداوية » المطلع التى شكلت السؤال المنتشر على مدى المسرحية ، بحيث تتقاطع أبيات « الحداوية » مع فقرات الحكاية .

الخاتمة : عندما تلتقى خطوط الحكايات الفاجعة لتتداخل فى الذروة (غرق الحاج محمد) ، تستدعى الختام بفراقية ثانية ذات لازمة استفهامية ، ترد على السؤال الأول بسؤال ختامى ، مطلعها :

« دخلك ياحادى الركبان ! عرج ع جبل عامل !

وقل له ياشيخ العربان : ليش بلادك محترقة ؟ »

إيقاع المسرحية :

اكتمال النص يعنى اكتمال الصورة ؛ وهذا مقترن بوضوح الإيقاع واستقراره . ويمكننا الآن - بعد أن استعرضنا أقسام وكيفية انتظامها فى البنية العامة - أن نتلمس الإيقاع .

ويتكون إيقاع المسرحية من حركتين أساسيتين متضادتين :

- حركة طويلة ، بنائية ، تنتسب إلى زمن الماضى ، وإطارها الحكاية ؛ ولنسمها (ح) .

- حركة قصيرة ، تدميرية (تدمر ما بنى فى الحركة السابقة) ، وتنتسب إلى الحاضر وتقدم بصيغة الخبر ؛ ولنسمها (د) .

- بين الحركتين حركة ثالثة تحمل شيئا من سماتهما : إنها حركة تشبث بالزمن الماضى وما يمثله ، وترميم البقايا .

إنها تختزن لحظة القرار ومفصل التحول ، وتشكل خبر المعاناة . وهذه الحركة متوسطة الامتداد ؛ ولنسمّها (ت) .

كيفية توالى الحركات وانتظامها هو الذى يحدد الإيقاع . ويختلف إيقاع الفصل الثانى عن الأول :

فى الفصل الأول : تبدأ الحركة الثالثة (ت) ، بأنقاض الماضى أو أنقاض القرية وقد تجمعت فى حى السلم .

التشبث بالماضى ومحاولة لملمة البقايا (وهو ما يميز الحركة الثالثة) يقتضى استحضار حكاية من صور الماضى (ح) هى بناء البيت ؛ وقد رأينا ذلك يقدم فى مشاهد طويلة إيجابية ، مشرقة (تعاون ، روابط ، بناء) . وتعقب هذه الحركة الثانية (د) ، أى حركة انهيار البيت السريعة .

نعود بعد ذلك إلى حى السلم وعالم التشبث بالبقايا فى حركة (ت) . وهنا تبرز صورة على أيوب الذى يبكى الحاجّة مناهل . واستحضار ذكرى مناهل يتم وفق الحركة البنائية الطويلة (ح) ، حيث مشاهد القرية وعلاقاتها وأفراحها . أما الحركة التدميرية فهى حاضرة تقديرا ، لأنه سبق الإلماح إليها ، على أساس أن الحاجة مناهل قد قتلت تحت الردم .

هكذا يمكن تلخيص إيقاع الفصل الأول بالشكل التالى :

ت ح د ،

ت ح (د) .

أما الفصل الثانى : فلا يحتفظ بهذا الإيقاع المنتظم نفسه ، وإن كان إيقاعه يقوم على الحركات التى مر ذكرها . فالفصل يندفع نحو النهاية (وإن كانت نهاية مفتوحة ، أو تؤذن ببداية ، لأن المسرحية تتوقف عند سؤال) . وهذه الحركة فى اتجاه النهاية تفترض توتر الإيقاع ومن ثم قصر المقاطع وتناوبها السريع . وهكذا لا نصادف الحركة الطويلة (ح) (وهى

حكايات الماضى) إلا مرتين ، وبشكل عابر (حكاية الحاج أمين فى جيش الإنقاذ) .

يغلب على هذا الفصل إذن حركتان : ١ - حركة التشبث بالجذور والبقايا (ت) (ما بقى من الأرض ؛ من البيوت ؛ من الأسرة ؛ من العلاقات ؛ من الذكريات ؛ من وهم حرمة النساء والأطفال) . ٢ - هذه الحركة تهيىء للحركة التدميرية أو تنبىء بها لأنها تقدم عالما على شفا الانهيار . وهكذا تتوالى الحركات التدميرية القصيرة : الإسرائيليون يقتحمون الملجأ ؛ يقتلون المعمرين ؛ النساء يقتلن ؛ أفراد العائلات الهاربة يتساقطون على الطريق ؛ القرى تسقط وتفرغ من سكانها .

هذا التوتر فى الإيقاع يهيىء للذروة الفاجعة : الخارج من بحر الموت يحكى الحكاية . والحكاية هى ما تبقى من عالم كامل . وعلى إيقاع هذه الحكاية يدخل الحاج محمد فى بحر الموت وإخراج هذا المشهد يستبدل بأمواج البحر الحبل ، ويبدو الحاج محمد وهو يتشبث بحبال الموج أو حبال الموت (دائما كان الحبل عندنا تعبيرا عن الوصل والقطع فى مجالى الحياة والحب) حتى ليمكن القول إن المشهد الأخير ملتبس ، يبطن دلالات الحركات الثلاث .

وهكذا نلخص إيقاع الفصل بالصورة التالية : (لنتذكر أن ت = التشبث بالبقايا . ح = حكاية البناء فى الماضى . د = تدمير) .

ت ح د/د د د/ت ت ت/ت ح د/د د د { ت ، د ، ح }

ويصبح الإيقاع العام للمسرحية :

١ - ت ح د/ت ح (د)

٢ - ت ح د/د د د/ت ت ت/ت ح د/د د د { ت ، د ، ح }

ب - المسرحية كنص حى (أو الممارسة الاجتماعية الاحتفالية)

هذا المستوى من مستويات المسرحية يشكل خصوصية الفرقة ، وهو مظهر من مظاهر التحامها بمحيطها (أو تكاملها العضوى داخل البيئة بحسب تعبير روجيه عساف) ، بحيث لا تتميز من هذا المحيط إلا بالوعى النوعى ، أى يتصل بميدان إنتاجها الخاص . وميدان إنتاج الفرقة ذاكرة الجماعة ، وتعبيرها عن نفسها ، أى تلك الطبقة من الكلام والتقاليد التى تختزن آثار معتقداتها وتجاربها ، ووقائع حياتها ومشكلاتها وأحلامها ، وكيفية تأملها فى هذه التجارب وتقويمها لها . إنها المخزن اللغوى - الإيمائى - السلوكى المتجسد فى أغان وأمثال ورقصات وطقوس وحكايات وصيغ تعبيرية . والناس لا يتناقلون هذه التعابير طويلا إلا إذا تجاوزت أصحابها وحدود مناسبتها لتغدو تعبيرا عاما . مثال على ذلك «الفراقية» التى اختتمت بها المسرحية : هذه «الفراقية» قيلت فى مناسبة قديمة ، لكنها تجاوزت تلك المناسبة المحدودة لتصبح تعبيرا عن حال عامة ، وقابلة لبث دلالات جديدة .

وأول مظاهر الممارسة الاجتماعية هو الإصغاء العميق للغة الجماعة وتتبعها فى صياغاتها المختلفة ، لا سيا فى مناسبات التجمع العفوى ، أو المناسبات الاحتفالية ، ولا أعنى بالإصغاء هنا الملاحظة أو «الفرجة» ، بل الاستقبال الوجدانى - الجسدى ، والمشاركة الكاملة بالتواصل والتفاعل ؛ إذ ينبغى ألا نفهم الممارسة الاجتماعية والاحتفالية على أنها مجرد وسيلة لاستقاء نص تضرب جذوره فى الذاكرة الشعبية . وهذه الممارسة ذات طبيعة مزدوجة :

هى أولاً غاية فى ذاتها . إنها طقس انتماء ووحدة فى التذكر واللعب والتخيل ؛ فى الفرح والحزن والتأمل ؛ وليست مجرد آلية نمو للنص .

وثانيا ، بما هى كذلك تؤدى بصورة طبيعية دور قناة للوساطة أو سيرورة من الجزئى المتعدد غير المترابط وغير المتشكل ، إلى الصورة التى تختزن الكثير من العناصر وقد اكتسبت خصيصة التحرك من المعيش إلى الرمز ؛ أى أنها بلغت حركية الفن .

هذه الممارسة الاحتفالية هى إطار تتبلور فيه الذاكرة الجماعية فى صورة متكاملة ، وتنشأ المسافة اللازمة لرؤية الذات ، أى مسافة المرآة التى يولدها الوعى . هذه المسافة المرآة تسمح بمسرحة الذاكرة ، والوصول بصورتها المتكاملة إلى سلطة الكتابة .

آلية النمو فى النص الحى : هى الآلية أو المراحل التى ينمو بموجبها «النص الحى» ، والتى تذكر بآلية نمو الملحمة (الملحمة الطبيعية لا العالمة) .

اللقاءات العفوية والاحتفالية ، التى تتوالى ، تكشف نواة النص ، وهذه النواة هى الحكاية التى تستعاد غالبا ، ولعلها الحكاية التى تروى بأشكال عدة نتيجة للتحوير والإضافات . ذلك أن المناطق والتجمعات المختلفة تسقط عليها نظراتها أو مشكلاتها . وهذا يعنى أنها قابلة لاستيعاب هذه الإضافات ، وأنها تتصل بهم مشترك .

وآلية نمو النص انطلاقا من النواة تتم عبر التكرار . غير أن تكرار الحكاية - النواة هنا - ليس تكرارا لمحفوظ محدد ؛ إنه تكرار لمناسبة ، وموقف ؛ تكرار يتخلله التعرف والاكتشاف والتخيل .

هذا التكرار ليس إعادة حرفية لنص أو حكاية ، بل ينتج من «الحكايات» بقدر ما هنالك من الإعادات . وعلى هذا المستوى ، **ليس هنالك تذكر حقيقى ، أى استعادة نسخية** (وهو ماتثبته تجارب علماء النفس) ، حتى ليمكن القول إن كل ماض يستعاد **هو ماض وحلم ، هو ماض متصور ، أو ماض يعوض عن مأزق** الحاضر . وهذا يجعلنا نميز فى مسرحية **«أيام الخيام»** عالمين متناقضين تناقضا حادا : فردوس القرية المفقود ، وجحيم إحياء المهجرين .

هكذا يؤدى التكرار الاحتفالى إلى نمو النواة (بالتذكر والتخيل) ، فتستقبل الإضافات والتعديلات المستمرة ، وتستقطب القصص والأخبار بقوة التشابه أو التكامل ، حتى تغدو تعبيرا عن التجارب المعيشة حاضرا قدر تعبيرها عن التجارب الماضية .

الفرقة التى تشكل قناة وسيطة ، والقادرة بوعيها النوعى على الانقسام إلى راء ومرئى ؛ أى على مسرحة الذاكرة ، **تتحرك بالجزئى فى اتجاه الكلى** . وهكذا تنتظم الحكايات والأخبار المتفرقة فى «أيام الخيام» فى عمل على قدر كبير من البنائية . إنها ترسم ، بمجموعها ، انكسار عالم القرية عبر إضاءة خلفية ساطعة للماضى ، وفصول هذا الانكسار ، وتجمعَ الحطام على هامش عالم المدينة . وفيها تتآلف الجزئيات والأخبار لترسم هذه الحركة الواسعة ، يخترقها خيط شخصى . حميم أولا ، ثم رمزى ، ليتداخل مع لوحة السقوط الأخيرة : الحاج محمد يعانق أمواج البحر ، والمقتلعون يعانقون للصير المجهول .

ويبدو أن هذا المسار من المتعدد المتنوع المبعثر إلى اللوحة الكلية الشاملة ، **يميز الرؤية التأريخية لروجيه عساف وفرقة الحكواتى** . ففى المسرحية السابقة «من حكايات ٣٦» تعرض المشكلات الناتجة عن معاهدة «سايكس بيكو» بدءا من اليوميات : متاعب الشريط الحدودى الذى رسم ؛ البقرة التى تجتاز الشريط ؛ البائع المتنقل ؛ وتأخذ الأخبار فى الالتئام وكأنها روافد تتلاقى قبل أن تصب فى المجرى العام . ويجسد هذا باتساع الحركة والمساحة المرئية ، وصورة الجموع المتدفقة على الخشبة ، وفى الصورة السينمائية التى تسقط على خلفية المسرح .

مصطلح «النص الحى» : مايكسب العمل صفة **«النص الحى»** هو السيرورة الخاصة التى تنهض به كما أشرنا من مرجعه المعيش (الوثائقى) ، من نثار الأخبار والمواقف الفردية والذكريات الخصوصية أو المشتركة ، لكن الجزئية المبعثرة ، إلى الذاكرة التاريخية المتشكلة فى صورة كلية ومن ثم معرفية .

وتقوم خصوصية هذه السيرورة على كونها :

١ - سيرورة شفوية تواصلية .

٢ - نموا فى اتجاه الصوت الجماعى .

٣ - تتم فى المكان الطبيعى للجماعة .

٤ - تتحرك داخل زمن الجماعة .

١ - النص الحى ينمو شفويا :

«النص الحى» مشروع متحرك ، لذلك يكون شفويا ، أى فى ما قبل الكتابة . ما قبل الكتابة - حتى لودونت بعض عناصره - لأنه لم يتبلور فى صورة . **والصورة فى إطار مسرحية «أيام الخيام» مشروطة بتكامل الذاكرة ، أى بتكامل الحكاية .** لذلك فإن «النص الحى» لا يدون ولا يحفظ أو يتلى ، إنما تعاد صياغته فى كل مرة انطلاقا من **«ذاكرة حية»** . وأحدد الذاكرة الحية بخصيصتين :

١ - بأنها ما تستدعيه مؤثرات الحاضر وحاجاته استدعاء عفويا ، لقدرته على التفسير أو خلق التماسك أو المعارضة أو التعويض .

٢ - الذاكرة الحية لا تكون محددة ولا مساوية لنفسها ؛ لأن الحاجات الحاضرة والبنى القائمة تعيد صياغتها فى كل مرة .

«والنص الحى» أو مشروع النص ، الذى لا يستقى من ذاكرة حية ، إذن ، شديد التأثر بقائله ؛ بجسد قائله (لهجة وطبقة صوت ، وتعبيرا جسديا ، ومزاجا) ، وبتجارب قائله الخاصة والعامة ؛ بتقاليده ، وبالأسلوب العام السائد فى هذا المقام أو ذاك ، وبالمستمع ، وبزمان استدعائه (استدعاء النص) ، ومكانه ، وظروف هذا الاستدعاء .

وإذ يتكرر انتقال عناصر النص على ألسنة الناس تثقل هذه العناصر بحمولات تعبر عن النوازع اللاواعية ، وتصور تفاصيل من المستوى المعيش ، **وتحول العنصر إلى حمالة أو إشارة تتكاثف حولها الدلالات** .

فى مسرحية «أيام الخيام» أمثلة عدة مثل «رمى المنديل» و«كسر المنشل» إلخ . وأتوقف عند مثال **«إبريق الطبازة»** : هناك مكانة الإبريق ، والحرص عليه ، والهاجس الدائم على طهارته ، وامتلائه ، وضرورة تطفيفه ، واحتلاله الأسبقية فى قائمة المقتنيات التى تحمل عند الهرب . وتحليل هذه المحمولات يكشف ارتباطاتها الدينية والاجتماعية والزراعية ، ومنها ما تسرب من رواسب سحرية وصحراوية ، وما يتصل برموز جنسية ، فضلا عن دلالاتها التاريخية والسياسية . ومنزلة الإبريق هنا مظهر من تاريخ جماعة مرت عليها حقب من التشرد والمطاردة ، وتحددت لديها الضرورات الأولية التى تحمل عند الارتحال .

٢ - النص الحى ينمو فى اتجاه الصوت الجماعى :

الحكاية الشفوية ملكية عامة . ملك لراويها ، أشخاص

كثيرون يروونها ، يخترقون شخصياتها لحظة ، أو يعيدون اختراع التفاصيل لوقائعها ، أشخاص كثيرون يدخلون فى الحكاية ثم يخرجون تاركين بصماتهم ، طابعين هواجس الحاضر وأحلامه فوق وقائع الماضى . وهكذا إذ يتداولها الناس أفرادا أو جماعات يخطون فيها ذكرياتهم ونوازعهم وتجاربهم ، لتتواصل فيما بينها وتتفاعل بموجب آلية النمو الملحمى ، فتنتظم الأخبار فى حكاية ، والحكايات فى سياق تأريخى (لا بمعنى تأريخ الوقائع وثائقيا ، بل بمعنى التأريخ للغليان العام ، ما كان فى مستوى الوقائع وما كان فى مستوى النوازع والأحلام) . هذا التفاعل بين مختلف العناصر يسقط بعضا منها أو يحوره ، فى حين يحل البعض الآخر فى المركز . وهكذا ينهض الخاص إلى العام ، والجزئى إلى القانون ، دون تغييب الجزئى ، أو إفقاد الخاص نكهته الشخصية .

٣ - تتم هذه السيرورة فى المكان الطبيعى للجماعة :

أى فى الوسط الذى أنتج الأخبار والحكايات ؛ لأن النمو الحقيقى للحكايات يتم فى تربتها الأصلية ؛ ولأن الاحتفالات وسائر اللقاءات مرتبطة عضويا بالبيئة ، بمشكلاتها وتقاليدها وطقوسها والعناصر الطباقية أو الأزمات التى تكسر هذه التقاليد أو تخترقها وتولد الحركة .

المكان الطبيعى هو امتداد لفضاء الجماعة العمل - الاجتماعى ، والثقافى - الدينى . فى هذا المكان لا قسمة فى الاحتفال إلى فاعل ومشاهد ، أى لا تمييز بين مساحة للعرض ومساحة للحضور . هنا ينبغى كل تغييب لزمن الحاضرين ، وكل تغريب أو استيعاب . هنا الحكواتى والمحكى له حالتان ممكنتان لكل فرد ، لأن النص لا يزال جزءا من قائله . ومتى بلغ النص نضجه ، وامتلك قدرته على أن يقوم بذاته (أى اكتمال الصورة وبلوغ مستوى الكتابة) يصبح الانتقال إلى المسرح المصطنع (التقليدى) ممكنا .

٤ - تتم سيرورة النمو داخل زمن الجماعة :

فالنص يولد وينمو وينضج فى لحظات لقاء ، أى فى زمن مفتوح وفضاء عام . وقائع النص تنتسب إلى ماضى الجماعة أو حاضرها . وهى وقائع متباعدة جداً ، وتنتمى إلى مراحل مختلفة .

أما زمن النص فهو زمن الوعى المتأمل فى هذه الوقائع ، الرابط بينها ؛ وهو وعى حاضر بالضرورة ، ولا يستطيع أن يخرج على مناخ الحساسية العامة إزاء حالة أو قضية أو ظاهرة . وبما أن هذا الوعى المتأمل جماعى ، أو تسهم فيه الجماعة بتوالى الحكايات واللقاءات ، أمكن القول إن زمن هذا النص هو زمن الجماعة .

٢
قضايا تطرحها المسرحية

ربما كان من السابق لأوانه الكلام عن المسافة التى قطعتها فرقة مسرح الحكواتى فى ابتعادها عن منطلقات المسرح اليونانى - الأوروبى ومفهوماته وتقاليده ، وعن الدرجة التى بلغتها فى إرساء (أو استعادة) « مسرح إسلامى أو عربى » . لكننا - بالتأكيد - نستطيع أن نقرر بعض المسائل :

يلاحظ المتتبع لأعمال فرقة الحكواتى الأخيرة طرحاً جديداً لقضيتين أساسيتين استقطبتا اهتمام بعض كبار المسرحيين العرب ، ولا سيما المجددين منهم ، منذ أواسط هذا القرن . القضية الأولى هى مشكلة « الإسلام والمسرح »[7] ، وما إذا كان قيام مسرح فى الإسلام ممكنا . وقد كان الطابع الغالب على طرح هذه القضية « استشراقياً » إذا صح التعبير ؛ لأنه شكل استدراجاً للمسرحيين والباحثين إلى النظر فى ظاهرة ثقافية من خلال المعايير والحدود الغربية . ومن أهم النقاط التى أثيرت بصدد هذه القضية إمكانات إبداع تراجيديا فى عالم لا تمزقه مشكلة الخطيئة[8] ، ولا يمكن فيه صراع القدر ، ولا تحدى الآلهة وسرقة معرفتها ، كما ترمز أسطورة بروميثيوس ، ولا الخروج على الأمة والإجماع (على غرار الخروج على المدينة وقوانينها ، كما تمثل فى موقف « أنتيجونا ») .

والقضية الثانية هى مسألة التجديد والأصالة[9] ، التى لم تبتعد كثيراً عن الموقف التوفيقى القديم . ويتلخص هذا الموقف فى إرادة التأصل فى التراث مع الحفاظ على الصيغة المسرحية وفق الأسس الغربية ، سواء كانت كلاسيكية أو ملحمية برشتية ، أو تنتمى إلى الاختبارات الإبداعية الجديدة . وترتبط هذه القضية بمسألة الهوية وتوكيدها ، دون التخلى عن مكتسبات أو « إنجازات » التحديث . وإذا اعتبرنا ما يكتبه روجيه عساف ويصرح به وجدنا أنه يرفض هذا التحديث وهذا التوفيق[10] ، فالمسرح الذى هو خطاب الجماعة الاحتفالى لا يكون إلا انبثاقاً من طبيعة حياتها .

ويمكن القول إن المسرح الغربى لم يعد مرجعاً لفرقة الحكواتى . ولا هى تستمد معاييرها منه ، وهى تجد نفسها خارج منطلقاته وغاياته ، وتحدد انتماءها إلى مراجع مغايرة تماماً ، بل يعلن روجيه عساف[11] أنه انتهى من الهموم الإبداعية أو إبداع أشكال مسرحية جديدة ، وهذه المسألة لا يقررها ، بالطبع ، تصريح مهما جاء حاسماً قاطعاً . ولعل الملاحظات الآتية حول فرقة الحكواتى بوصفها ظاهرة مسرحية ، أن تلقى ضوءاًيسهم فى جلاء هذه الأسئلة .

من الممثل الكاهن إلى الحكواتى المؤرخ .

يقوم مسرح الحكواتى على السرد بدل التشخيص (أو المحاكاة بالأفعال) أى على الحكاية . ومع أن المسرحية

اليونانية - الأوروبية ، التى تعتمد مبدأ التشخيص ، تقدم فى النتيجة قصصاً (قصة أوديب . الملك لير ، فاوست) ، فإن معنى القصة هنا غير الحكاية ، حتى لو كانت هذه المسرحيات مأخوذة عن حكايات . كذلك لو حولنا الحكاية إلى عمل مسرحى ، يظل الفارق قائماً .

الحكاية قائمة أساساً على السرد لا التشخيص ؛ أى على وصف الأفعال وتحويلها إلى كلام ، وعلى تغييب الشخصيات ، فى حين يحول التشخيص الكلام الوصفى إلى أفعال ، ويجسد الأسماء الغائبة .

وفى السرد لابد من وجود ضميرين متمايزين :
(أنا) المتكلم ـــــ يحكى عن ـــــ (هو) الغائب أو الغائبين ولابد كذلك من زمنين متباينين :
زمن السرد - الحاضر وزمن الأفعال الموصوفة (الوقائع) - الماضى .

وفى السرد لا يتم التطابق الكلى بين الضميرين والزمنين ؛ فلا يستغرق أحدهما الآخر . وحتى عندما يلجأ الحكواتى إلى تقليد الشخصية المحكى عنها ، فإن دخوله فى الدور لا يلغى شخصيته ولا يخفيها . لابد من انزياح أو إشارة تدل على المسافة ، وتبطل الإيهام (كأن يقلد رفيق على أحمد المرأة فى مشهد الشجار وهو بثيابه الرجالية ، ويعمد وهو على الخشبة يحكى الحكاية ، إلى تناول منديل ووضعه على رأسه) .

أما فى التشخيص فيغيب الحقيقى لمصلحة المتخيل والمجرد ، ويغدو الكائن الحى التاريخى (الممثل) مجرد متقمص أو حامل للقناع - الدور [١٢] . التشخيص إذن تجسيد (الهو) الغائب ، وتغييب (الأنا) المتكلم ؛ استحضار زمن وقائع المسرحية (الماضى) ، وتعليق الحاضر . زمن الممثل فى مسرحية « الأمثولة » ليونسكو [١٣] تموت التلميذة كل يوم ، وتفاجأ المربية كل يوم منذ أكثر من عشرين سنة على التوالى . زمن الوقائع هنا قابل للتجدد إلى ما لا نهاية ، ويبقى مقفلاً على نفسه ، لا يمكن أن يتداخل فى زمن المشاهدين ، بل يلغى زمنهم عن طريق الإيهام .

هذا الإيهام هو المعيار الفنى ، ومقياس نجاح المسرحية بالمنظور اليونانى - الأوروبى . وقد بلغ هذا الإيهام ذروته مع ستانسلافسكى ، إلى أن جاء برشت ليبنى العمل المسرحى على خرق الإيهام .

واستطراداً ، أشير إلى أن سعد الله ونوس ، المتأثر ببرشت ، يعتمد الحكواتى ليكون بمثابة المؤرخ ، أو الجسر بين الماضى والحاضر ، بحيث يقرأ الحاضر فى ضوء الماضى ، والماضى فى ضوء الحاضر ، يتمثل هذا فى مسرحيته « مغامرة رأس المملوك جابر » [١٤] ؛ ففى هذه المسرحية يبنى فنيته على تواتر بارع بين بناء الإيهام وخرقه ، ثم بنائه وخرقه من جديد . الدور هنا ، عند سعد الله ونوس ، حالة ؛ والحكاية أطروحة الكاتب الذى يشخصه الحكواتى . وإذا كان هذا التواتر يتم بين مستويين ، تاريخى بعيد ، ومباشر يحاكى الحاضر ، فإن الحكواتى المؤرخ هنا ، (وإن يكن دوره تعليمياً) جاء محاولة لفتح نص الحكاية على المعيش ، وإقامة مواجهة بين التاريخ المتخيل والحاضر المباشر .

والحكاية فى مسرح فرقة الحكواتى هى أطروحة الناس ؛ كيفية رؤيتهم لذواتهم ؛ لأن الحكاية هنا منسوجة من أحاديث الجماعة . إنها خزان الشكل الآخر أو المتصور للوجود ؛ الشكل الذى بناه التذكر - التخيل - الحلم - العزاء . إنها الخميرة التى تحفظ لزمن آت ، خميرة الشراكة القصوى - وحدة الذكرى ووحدة الحلم .

واقتراب الحكواتى من الدور وابتعاده عنه دون الامحاء فيه ، ليواصل السرد ، يمنع هذا الإيهام القاتل للذات . الحكواتى فى مسرحية أيام الخيام يقدم الحكاية بوصفها فعل تذكر ؛ بوصفها علاقة بين أنا - وهو ؛ فهو فى هذا المسرح غير منفصل عن الحكاية ، وليس شخصية من خارجها . الحكاية هنا ، هى صورة الأنا الماضية فى تواصلها مع الأنا الحاضرة . وإذا كانت الأنا الماضية هى المشهد فإن الحكواتى (أو الأنا الحاضرة) ليس مجرد شاهد .

ومشكلة امحاء « الأنا » وراء « الهو - الآخر » ، أو احتلال الدور المتخيل لذات الممثل (الأنا) ، مشكلة عالجها عدد من كتاب المسرح فى أعمالهم على المستوى الأنطولوجى ، بأسلوب « مسرحية داخل المسرحية » . وليس المجال هنا مجال استعراض هذه الأعمال ؛ ولذلك أكتفى بالإشارة إلى مسرحية متميزة للكاتب المصرى الراحل محمود دياب بعنوان « ليالى الحصاد » [١٥] فى هذه المسرحية تتهيأ قرية للاحتفال بالموسم احتفالاً طقوسياً له طابع اللعب ، ويجرى فى الاحتفال تبادل أدوار وتوزيع أدوار . فى هذه المسرحية ، يصور الكاتب العلاقات الغريبة بين الممثل (غير المحترف) ودوره ، كما يتتبع حركة الدخول والخروج فى الدور ، وكيف يغدو الدور محلاً للرعب ، أو محلاً للهرب أو متنفساً ؛ ويظهر الكاتب فى هذه العلاقة نوعاً من لعبة الموت الخطيرة .

وإذ يذهب أحد الأشخاص بعيداً فى تقمص دوره ، إلى درجة ضياع مسافة الوعى والتميز ، تكون النتيجة قتل إنسان برىء . (أهو الدور يقتل الممثل ؟ أم الهو يقتل الأنا ؟)

هذه المسافة ، مسافة الوعى عند روجيه عساف أو فرقة الحكواتى ، لا تمحى ، كما فى « ليالى الحصاد » ، لكنها لا تفصل بين المشاهد والمشهد ، بحيث يصبح الحكواتى سلطة الوعى الأولى فى المسرحية ، شأن الحكواتى عند سعد الله ونوس .

من هنا يمكن القول إن المسرح اليونانى الأوروبى ، على

الرغم من مروره بالمرحلة العقلانية ، ظل فى منطقه الداخلى يحتفظ بجذوره السرية والطقوسية ، أى ظل قائماً على الإيهام والتأثير والتحكم فى انفعالات الجمهور وردود فعله . وما تزال التقنية المسرحية تعمل على رفع القدرة الإيهامية للعمل المسرحى ، حتى ليلتقى فى ذلك متناقضان : ستانسلافسكى وآرتو .

الحكايات المرجعية واستعادة المعيش :

نحن هنا بإزاء نص يبنى فيه السياق التاريخى بالعينى المحدد ، باللمسات الشخصية دون الوصف الإجمالى ، الذى يختصر تجارب الناس الحية فى عبارات مجردة ، ويغيب الوقائع الحياتية فى أرقام وتجريدات ونشرات إخبار تعميمية . نص يبنى الذاكرة التاريخية بدءاً من جسد الواقع ؛من حكايات أناس محددين : على أيوب والحاجة مناهل ؛ الحاج محمد والحاج جابر ؛ حسين ودلاً وسكنة ومنيرة . . . أشخاص ليسوا تجريدا ولا تضخيما ولا مجازا ولا تبسيطا ولا نماذج أو أبطالا أو تجسيدا لأفكار . ومع ذلك ، فإنهم لفرط واقعيتهم ، ولوقوفهم على أرض اليومى الملموس ، يبدون قادرين على النهوض إلى الرمز والإشارة ، ويجيئون أشد تماسكا وأغنى دلالة وأبلغ تأثيرا ، أو أكثر إقناعا من النماذج والشعارات والتصورات والصور المسقطة من علياء النظريات ، أو المجردة من تنوع المعيش . فالنماذج والصور ، على أهميتها فى تكوين وحدات معرفية ، تغيّب المعيش المحسوس الحار والمتنوع تحت سلطة النظرى المجرد . لذلك فإن السيارة التى تخترق حى المهجرين وتبدو حدثا منسوخا عن اليومى الجزئى ، بسائقها الذى ينقل « الزوادة » ممن تبقى فى القرية إلى من دفعته المطاردة نحو بيروت ؛ هذه السيارةهى فى الوقت نفسه إشارة ترمز إلى تمزق عالم المهجرين وتشتت الأسرة والتشبث اليائس بالأرض .

بحكم هذه المرجعية نرى المشكلات الفردية وهى تتراكم وتتعقد ، وتتكرر وتتشابه ، وتتسع ناهضة من الفردى إلى العام . وعدم اللجوء إلى الإسقاط الإيديولوجى والتبسيط النظرى ، لا يعنى الحياد أمام نمو النص بحكايات وأخبار قائمة مسبقا . مثل هذا الحياد غير ممكن . وكما يمكن بناء نصوص مختلفة بالمفردات نفسها ، أو نظم حكايات مختلفة فى مضمونها بالعناصر الحكائية عينها ، تبعا لنسق انتظامها الدالّ ، كذلك يمكن لعناصر الموروث الحكائى - الغنائى ، بتفاعلها مع التجارب الحاضرة ، أن تقرأ قراءات مختلفة ، وأن يؤلف بينها تأليفا خاصا ، لتنتج صورة معينة للذاكرة . هذه الصورة شديدة الارتباط بالظروف التى تحكم ناظم أو ناظمى النص ومشكلاتهم وتطلعاتهم وسائر التجمعات أو الحلقات التى ينمو النص فى إطارها ويمشاركتها أو تجاوبها . ومن هنا يمكن القول إن أعضاء الفرقة إذ يصغون بعمق إلى أستجابات الناس فى التجمعات ، ويحاولون أن يدفعوا النص فى الإتجاه الذى يقدم تصور الجماعة ، يبقون شركاء أساسيين فى إنتاج هذا النص . فمجرد ترتيب الوقائع (التى رواها مهاجرون) ينتج نسقا دالا ينم عن وجهة نظر ، ويقدم رؤ ية تأريخية .

وظاهرة استعادة الأشياء والعلاقات بكامل تفاصيلها تبدو هنا ، وبوضوح ، دفاعا عن عالم ممزق منهوب ، يواجه تدميراً يوميا (لا بالمعنى الحربى فقط ، بل بالمعنى الثقافى والإنسانى) . إنه تدمير يستهدف علاقات الناس وقيمهم وذاكرتهم ، و« يتهدد وحدة الكائن والناس »[١٦] ، فضلا عن وجودهم المادى وانتمائهم إلى أرضهم .

ظاهرة استعادة الأشياء والتفصيلات لا تقتصر على الخط الذى تتحرك فيه فرقة مسرح الحكواتى . إنها ظاهرة ثقافية واسعة ، بدأت ملامحها الأولى منذ مطلع السبعينيات فى الرواية أولا ، ثم فى الشعر والقصة . وظهورها فى الشعر تمثل بغلبة التفصيلات غلبة هددت تماسك القصيدة ، بل القصيدة من حيث هى منظومة ووحدة . وفى أواخر السبعينيات كان معظم شعراء العقد يكتبون «اللا - قصيدة واللا - أسطورة» ، ويسيرون فى عكس طريق التجريد والترميز ، يعودون إلى الجسد ، إلى التفصيلات[١٧] . . .

وإذا كانت قصائد قليلة قد خرجت من التحدى ببناء تأريخى رَاءٍ ينهض من جسد الأشياء وعريها الفكرى (الدينى أو الأسطورى - الرمزى أو الفلسفى أو السياسى) فإن بعض الأعمال الروائية أو القصصية قد جعلت من هذه المقاربة ذاتها إنجازا فنيا حقيقيا (وأذكر هنا «عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات[١٨] ، و« نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم[١٩] ، و« الجبل الصغير »[٢٠] لإلياس الخورى) . وطبيعى أن الأعمال القائمة على السرد أكثر تقبلا لهذه التفصيلات ، حتى لنلاحظ أن القصائد التى تبنى بهذه التفصيلات لا تستطيع أن تتجنب المقاطع السردية ، بحيث يقدم السرد خيطا ناظما يمنعها من التبعثر .

وها هى ذى فرقة مسرح الحكواتى تدفع بالظاهرة نحو مداها الأوسع ؛ إذ يتناول بناؤ ها التفصيلات على مستويين :

أفقى ، يشمل الأحداث المعيشة ، المتزامنة ، فى إطار جماعة واسعة .

وعمودى تأريخى ، هو ذكريات الناس وموروثاتهم فى تعاقبها الزمنى ضمن إطار الجماعة نفسها .

فالأشخاص المحددون المعروفون (الذين يشتركون فى البيئة والزمن والتجربة) لا يقدَّمون هنا فى حكايات تقتصر على جانب المعاناة الآنية (أى الاقتلاع) . صورة الاقتلاع تبرز كامل الجذور الثقافية فى طباق مع البيئة الهامشية فى المدينة ، التى طغى عليها نمط حياة هو خليط من رواسب المرافىء التجارية ومجتمعات الاستهلاك الغربى . وتبرز هذه الجذور الثقافية فى نوعية العلاقة

بالأرض وما يتفرع عن ذلك ، وفى العلاقات العائلية والعاطفية ، والعادات والطقوس والممارسات الدينية وأشكال التجمع والتعاون ، كما تبرز فى الكلام الذى يحمل ذلك كله صيغا ومفردات ، ولهجة ، وتعابير إيمائية ، وأغانى تختزن التجارب . وإذن ترسم المأساة اليومية على مستويى التزامن والتعاقب .

سقوط المسرح السلطوى
ورد الاعتبار إلى الذاكرة التأريخية .

المسرح اليونانى الغربى بوصفه وريثا للاحتفالات الدينية وطقوس الآلهة ، قد تحول إلى شكل رمزى لمركزية السلطة ومركزية المعرفة .

ولقد ظلت الموضوعات « النبيلة » للمسرح ، التى اختصت بها التراجيديا ، تدور حول الآلهة والملوك والأبطال ومجترحى العجائب والغرائب .

وأبسط مظاهر سلطوية المسرح هى « الخشبة » . إنها مركز البث ، تؤثر ولا تتأثر . الحركة على الخشبة فاعلة ، وجمهور المشاهدين منفعل . إنها تتحكم بالعواطف كما تتحكم بالمواقف والأحكام (يمكن مثلا أن تجعل الجمهور يتعاطف مع بطل قتل امرأة تحبه ظلما كعطيل ، مهما كانت الملابسات ، أو يقبل ما لا يقبله فى الحياة العادية) .

وقد ظل المكان المسرحى مكانا مصطنعا أو متصلا « **بإرادة خارجية ، يقام فى مكان مفصول عن البيئة ، وتعقد اللقاءات فيه فى زمان منفصل عن الواقع** » - كما يقول روجيه عساف نفسه . وقد واجه المسرحيون الأوروبيون والعرب هذه المشكلة ، وجرت محاولات لإقامة تواصل وتبادل بين الصالة والخشبة ، أو لنقل المكان المسرحى إلى أماكن اللقاء الطبيعية ، كتجربة **مسرح المقهى** فى مصر لناجى جورج[٢١] ، أو **المسرح الجوال** فى مصر وسوريا[٢٢] . غير أن تغيير المكان المادى لا يغير الموقع السلطوى ، لاسيما أن هذا المسرح ، وتحديدا المسرح الجوال ، **تعليمى** ، وإن أراد أن يستدرج الفلاحين إلى النقاش والتعبير .

وآلية نمو العمل المسرحى فى فرقة **مسرح الحكواتى** ، كما عرضت هنا ، تبين كيف ينهض العمل من المعيش الجماعى إلى الكتابة ، ولا يبدأ بالكتابة (الفردية) لينتقل إلى الممارسة . وفى هذه الآلية يمتنع إسقاط المواقف الأيديولوجية على المعيش ، وقراءة هذا المعيش فى ضوء الأفكار والتصورات المسبقة . **« الفنان » هنا لا يؤلف عن الجماعة ، لا يعبر عنها ؛ لا ينظر إليها ؛ لا « يمثل »** (أى ينوب عنها) أحلامها وتطلعاتها ، بل يقوم العمل على نهوض صوت الناس من الهامش إلى المحور ؛ المخزون التعبيرى للجماعة ، أو ما كان يعرف بالأدب الشعبى ، يتحرك عبر السيرورة الخاصة للنص الحى الذى تحتضن الفرقة نواته ؛ يتحرك من الأسمار إلى الذاكرة أو التأريخ ، من الشفوى العابر إلى سلطة الكلام أو سلطة الكتابة .

لقد ظل « الأدب » الشعبى (والأصح التراث التعبيرى الشعبى) بحكم منشئه وعامية تعبيره وطبيعته هامشيا ، قياسا إلى اللغة السلطوية . كان نوعا من اللغة المقذوف بها خارج سلطة الحكم ومدينة الأدب ، أى خارج الكتابة والتأريخ . ولم يدون هذا الأدب إلا بعد أن مرت عليه عصور . وأمكن توظيفه أو تسليعه . حتى بعد تدوينه لم يمتلك شرعية الكتابة ؛ لأنه ظل خارج قواعدها الصارمة المقدسة ، وخارج أيديولوجيتها ، علما بأن تنشيط الذاكرة الغابرة ، أى تلك التى لم تعد مجالس الناس تنعقد حولها ، ولم تعد مُتداوَلة عفويا ، نوع من تغييب الذاكرة التأريخية التى تنبض بحركة الجماعة ، أو التى تحمِّلها الجماعة مشكلاتها . المؤسسات الدينية والسياسية المحافظة تميل إلى الارتداد إلى هذه الذاكرة الغابرة ارتدادا تقديسيا أو تعليميا .

هذا الأدب الشعبى هو الذى انبجست عبره الصور والأحلام الجماعية والمشكلات ، والحساسية العامة فى عصر الانحطاط الذى فقد فيه الأدب الرسمى دفعته الحية ، وخنقته الضوابط والحدود ومعايير الحكام (حماة) الشعراء والأدباء . فقد حفل هذا الأدب الشعبى بالأخيلة الفانطاسية ، وقصص الفقر والظلم والجنس ، ولاسيما قصص أهل السلطة وعالم الحريم الغرائبى ، وظل اللغة الخارجة على قوانين الأدب الرسمى ؛ لغة النقد والهجاء والسخرية والتجديف والتخيل الجامح ، وفى الوقت نفسه لغة العزاء . هذا الأدب بنزعته الغرائبية يؤرخ حياة الناس ، لكن منظورا إليها من وراء هذا العالم الذى يشكل قاعدة الرؤية . هذه اللغة المحرمة (بقوة السلطة) كانت الأكثر استعداداً للتكيف مع حاجات الناس وتصوير معاناتهم . وفى هذا الأدب الشعبى يصوِّر المنطق القدرى ومنطق الاعتباط والمصادفات . من هنا كان أقدر من المنمّقات وكثير من الأدب الرسمى على التأريخ . وإذا كان المحتوى الاجتماعى النقدى والتصويرى **« لألف ليلة وليلة » قد بات موضع تحليل واهتمام** ، فإن آثارا شعبية أخرى ما تزال طى الإهمال . من الأمثلة على ذلك **« بابات »** (أى تمثيليات) **خيال الظل** ، التى كانت شبه عامية ، وشائعة فى المجالس الشعبية ، ومن أشهرها « بابة » **« حرب العجم »** التى تعالج الحروب الصليبية فى نمط فكاهى . وكذلك **بابات شمس الدين بن دانيال**[٢٣] **(٦٤٦ - و ١٢٣٨ - ٧١١ هـ)** .

إن خيال الظل نفسه (وإن كان قد اقتُبس عن الشرق الأقصى فى أواخر القرن الخامس الهجرى - الثانى عشر الميلادى) قد تطور واكتسب الملامح الفكرية الإسلامية ، واستطاع أن يبدو تجسيدا للرؤية الإسلامية لعلاقة الكائن بالكون والخالق . وقد

نسب صاحب «سلك الوزر» إلى الإمام الشافعي هذه الأبيات :

«رأيت خيال الظل أكبر عبرة
لمن هو فى علم الحقيقة راقِ
شخوص وأشباح تمر وتنقضى
وتفنى جميعا والمحرك باقِ»[٢٤]

وهو يكشف علاقة بأسطورة الكهف الأفلاطونية ، وانتشار التصور الأفلاطونى للكون . نحن هنا بإزاء مشهد فقد البعد الثالث (أهو بعد الحرية الشخصية ؟) واختصر الألوان إلى قاتم ومشرق ؛ ظل ونور . إنه مشهد للغياب ، يكشف صمت الأشكال التعبيرى الحى ، ولا يقدم الوجود إلا ظلالا والوجوه تراسيم . ويتحرك الشكل البشرى ظلا على مساحة صحراوية مجردة ، تبدو فيها العلاقة بين الكائن والأشياء غائبة . والعلاقة الوحيدة التى تمنح الحركة هى علاقة بغيب يحرك الكائن فيأتى ويمضى ، دون أن يترك على الحيز الذى تحرك فيه آثاره .

ومسرح الحكواتى فى إصغائه العميق إلى الموروث الشفوى ، وفى الدور الذى يقوم به لإيصال الذكريات والحكايات إلى الصورة المتكاملة ، إنما يمنح الاعتبار الأكبر للذاكرة التأريخية ، أى الذاكرة التى تشكل التصور الحالى للأوضاع والأشياء بعناصره وخلفياته ، دون أن تكون هذه الذاكرة كتيمة على ما ظل مستمرا عبر الطقوس والمعانى المتجددة من تلك الذاكرة الغابرة .

الهوة بين الفنان والجمهور
أو لغة النخبة ولغة القاعدة .

محاولة روجيه عساف وفرقة الحكواتى خطوة تطمح إلى إيصال الصوت الجماعى الحى ، بزمنه المليء ولغته المحرمة ، إلى سلطة الكلام أو سلطة الكتابة (أى سلطة النص المكتمل) . ومنذ القديم وحتى اليوم ، والكلام يأتى من الأعلى (وليس فقط بمعنى المنصة والمنبر والمحراب والهيكل) ، لكن إيقاع العصور الماضية كان يتيح للقاعدة أن تعيد إنتاج الكلام الآتى من أعلى على صورتها أو تصورها ، كإعادة إنتاج حياة عنترة وشعره مثلاً ، وإعادة إنتاج التاريخ العباسى وصورة هارون الرشيد بخاصة ، أو تعدد قصص «المولد» و «المعراج» ، وإنتاج الطرق الصوفية وأهل الكرامات التى تبث المقدس ، أو إنتاج الأحاديث النبوية عن طريق وضعها ونسبتها إلى النبى . (هذه الأحاديث وإن كانت غير صحيحة أو غير مأخوذ بها شرعا ، إلا أنها تبقى تعبيرا عن حاجات ومجادلات ونزعات ، وتدخلا من الناس فى الكلام الأعلى) .

إيقاع الحياة اليوم ، يضيق مجالات اللقاء الشعبى الذى يسمح بتكون اللغة الجماعية ، ومركزية الدول الحديثة بعقلانيتها الفوقية وسلطتها الإعلامية ، تعرقل انبثاق موروث كلامى شعبى ، وتقمع ما تبقى منه ، أو تعيد إنتاجه على صورة لغتها وأيديولوجيتها . (الأدب الشعبى فى وسائل الإعلام ، أو البرامج المفترض أنها شعبية ، أو إعادة إنتاج الفولكلور) . وتبدو قنوات الاتصال بين المعيش المباشر والحى وبين مراكز التوجيه والضبط مقفلة بل معدومة ، بسبب من السلطوية الإعلامية (بالمعنى السيبرناتى) . ذلك أن التواصل قائم بين مراكز الضبط والتوجيه ، والتحرك يتم من هذه المراكز فى اتجاه القاعدة عبر الأجهزة المتعددة (البرامج التعليمية ، والمناهج ، وكتابة التاريخ ، والإذاعات ، ولغة التمويه ، وصياغة الخبر ، والتعليقات ، والبرامج التلفزيونية والإذاعية ، والإعلان[٢٥] ، وما ينتجه من قيم ومفهومات تبدو فى ظاهرها تجارية محضة ، ولو حللت لبدا لنا مضمونها السياسى ، والصحافة ، والقوانين ، والشعارات الرسمية) . وهذه جميعها تتكامل وتتكافل فيما بينها ؛ وعدوها الأول هو تواصل الناس واجتماعهم وتصوراتهم ومبادراتهم العفوية ؛ عدوها الأول ذاكرة الناس ، وفى النتيجة التأريخ التحتى .

غياب التوقيع الفردى .

إذ تقوم فرقة مسرح الحكواتى بدور الوسيط الذى يهيىء لتشكل صوت الجماعة أو ذاكرة الجماعة فى صورة تصل إلى سلطة الكتابة ، تظل منسجمة مع حالة الالتصاق الكامل بالجماعة ، فلا توقع العمل إلا كفرقة ، بل تشرك فى التوقيع مجموعة من القرى المُهَجَّرة .

هذا التخلى عن التوقيع الفردى ليس نتيجة لعلاقة الفنان العضوية بجماعته ، ولعمل الفرقة ككل متكامل وحسب ، بل هو خروج على تقليد قديم عريق فى الرسمى من الثقافتين العربية والأوروبية . إنها عودة إلى موقع الفنان الشعبى من الجماعة . الفنان الشعبى لا يوقع الأعمال لأنه مرحلة فى سلسلة ، ولأنه الفنان العضوى حقا ، أى الذى لا ينفرد ولا يتميز إلا لحظة الإنتاج الفنى ، ويشكل مظهرا من مظاهر تعبير الجماعة عن نفسها ، ثم يعود للاندماج الكلى مجددا .

الفن الشرقى والإسلامى بخاصة ، ظل مندمجا بالمعيش وبالإطار العام ؛ فنقوش الأرابسك ، والمنمنمات ، والخزف ، والخط ، والعمارة ، والسجاد ، والنحت - كانت جميعا جزءا لا ينفصل عن الحياة الدينية أو العملية . كما أن طابع الإنتاج الفنى كان جماعيا أكثر مما كان إبداعا مستقلا . إنه لغة ثقافة يخط فيها الفرد لونا .

وعندما ننظر فى العمل المسرحى*، الكلاسيكى منه أو الحديث ، سواء كان لبرشت أو جارى ، أو كوكتو ، أو آرتو ، أو

جروتوفسكى ، أو بروك إلخ . . فى الغرب ، ولعصام محفوظ والطيب الصديقى وريمون جبارة وسعد الله ونوس ، أو يوسف العانى وكاتب ياسين ويوسف إدريس وألفريد فرج وميخائيل رومان ، ومحمود دياب عندنا - نرى تواقيع أفراد ، وما تعداد هذه الأسماء إلا للدلالة على ذلك . إن العمل هنا نتاج عبقرية الفرد وخصوصية رؤيته .

هكذا أخذ اسم روجيه عساف يغيب ويندمج فى الفرقة ، والفرقة تندمج فى محيطها اندماجاً صوفياً أو على الأقل طقوسياً . وبعد أن كان الحكواتى البارز فى الفرقة هو رفيق على أحمد ، انتشر دور الحكواتى على الفرقة بكاملها ، وغابت النجومية والتفرد . وهذه ظاهرة ذات دلالة خاصة فى مرحلة من تاريخ الفكر ، تمنح الفرد اهتماماً بالغاً ، سلباً أو إيجاباً ، وتشهد فلسفات ومذاهب تبنى مقولاتها على الفرد .

لحظة الكتابة

يتكون النص الحى وينمو شفوياً ، متحركاً زمانياً ومكانياً ليتمكن من تأليف الصوت الجماعى . إنه لا يبدأ مكتوباً ، بل ينتهى إلى الكتابة . والكتابة بهذا المعنى المحدد لحظة اكتمال النص الحى ، سواء دون على ورق أم لم يدون . الكتابة هى اكتمال الشكل وانفصاله عن قائله ، وقابليته للانتقال بتمامه على المسرح أو على ألسنة الرواة .

الكتابة اكتمال . هذا لا ينفى عن النص المكتمل الانفتاح ، وقابليته لقراءات متنوعة ، ولتأويلات ، ولا ختلاف فى الإخراج ، أو للدخول فى ميادين مختلفة . لكن النص المفتوح غير النص الحى ، بالمعنى الذى حددته . وربما كان اصطلاح النص المفتوح يصلح بديلا لاصطلاح النص الحى لولا احتمال الالتباس . فقد ورد اصطلاح النص المفتوح فى كتاب « امبيرتو إيكو » الذى يحمل عنوان « الأثر المفتوح »[٢٦] ، كما أن « رولان بارت » بعد « لويجى باريسون » استخدم الاصطلاح نفسه ، والنص المفتوح عند هؤلاء هو نص مكتمل ، لكنه يحتمل قراءات متعددة ، أو يسمح للقارىء أن يختار فيه مواقع ومحاور ، وأن يبصر سياق العمل استناداً إليها . ومن الأمثلة التى يقدمها أمبيرتو إيكو على ذلك كتاب « أوليس » لجيمس جويس ، أو «جاليليو» لبرتولت برشت ، «والكتاب» لما لارميه . وواضح أن إسهام القارىء هنا ذهنى شخصى ، لا يتدخل فى مادة النص ، وتدخله فى بنائه محدود . وأيا كان التنوع فى القراءة والتأويل فإنه لا يلزم أى قارىء آخر . قد يشكل طورا جديداً من أطوار النص ، لكن النص الأصلى يبقى المرجع . وحتى لو اعتبرنا النص المكتمل المفتوح مجموعة قراءاته (كما اعتبر ليفى ستروس الأسطورة مجموع رواياتها) ، فإن هذه القراءات تتدخل فى الدلالة ولا تتدخل فى الدال . النص الحى نص متطور متنام على صعيدى الدال والدلالة معا . واكتمال النص هو اكتمال الدال . ومن ثم قابليته للاستمرار والانتقال بتمامه . واكتمال النص الحى هنا يوصل النص الجمعى إلى سلطة الكتابة .

سلطة الكتابة

الكتابة لها قوة السلطة بمختلف معانيها . فى التعابير الشعبية نفسها « المكتوب » مرادف « للمقدر » ، « المكتوب ما منه مهروب » . الكتابة بدأت فى الحجر ليبقى المكتوب . لو كانت للتبادل السريع لكتبت فى الطين العادى . كتابة الاتفاقات تحول دون تبدلها . الكتابات المقدسة حكمت حياة الناس ، بل حاكمت ما كتب قبلها وحكمت له أو عليه ، فأسقطت عليه القداسة أو قضت بمحوه . « الوصايا العشر » أعطيت على « لوح مكتوب » ، مع أن الصوت الذى نطق بها أعظم من أى كتابة . الآية القرآنية الأولى بدأت « اقرأ » على نحو يضمن كتابة سابقة . الكتاب ، حتى حين كانوا نساخاً وكتاب دواوين ، تمتعوا بهالة أسطورية . أغنية المطلع فى ملحمة جلجامش (الألف الثالث قبل الميلاد) تلخص الأهوال التى شهدها جلجامش وتذكر معاناته وبحثه ، وتنتهى بهذه العبارة « فنقش فى نصب من الحجر ما عاناه وخبره » . نقشه ليثبت ؛ نقشه ليُعلم ؛ نقشه بديلا للخلود الذى ارتحل يبحث عنه .

وعلى مستوى آخر نعرف قوة « الكتيبة » ، أى الكتابة فى رقاق تعلق فى الثياب بوصفها تعويذة . وكاتب « الكتيبة » يمثل سلطة دينية أو سحرية . وكاتب « المكتوب » هو الخالق ، وكاتب القوانين هو الحاكم ، وكاتب التاريخ هو السلطة . وكل كاتب سلطة أو ممثل للسلطة ، أو سلطة معارضة ، أو سلطة بديلة ، أو سلطة تعليمية (ابن المقفع قتل لأنه مارس الكتابة بوصفها سلطة تعليمية موجهة إلى أهل السلطة السياسية) .

فرقة الحكواتى لا تكتب ، ولا تؤرخ ، لكنها تشكل وسيطاً عبره تكتب الجماعة وتؤرخ . هنا تنهض الكتابة من القاعدة بدءاً من الجزئيات المعيشة ؛ من الأفراد ؛ من الهموم اليومية ؛ من الذكريات . التاريخ كان دوماً يتم من فوق ، معتمداً الانتقاء والإسقاط والتجريد . والتاريخ هنا ليس مجرد أخبار الأنبياء ولا الحكام ، أو كبار العشاق والأثرياء ، ولا أخبار الحروب والمعاهدات ؛ أى ليس أخبار « الإعلام » و « العناوين » . إنه أخبار أشخاص ، وتفصيلات لا مكان لها على صفحات التاريخ الرسمى . وهكذا فالسلطة تكتب تاريخ السلطة ، والناس يؤرخون حكايات الناس التى ظلت خارج الكتابة ، كما فى الأدب الشعبى الشفوى . هذا الأدب الذى يحفل بالحقائق ، ومع ذلك اعتبر صنو الخرافة حين دوّن .

خاتمة

ربما كان هذا المسرح يوهم بالسهولة ، بأن مادته قريبة

المتناول ، لكنه على العكس من ذلك ؛ إنه شديد الصعوبة ، بل يشكل مزلقاً كبيراً يجعل العمل يقف على حافة التبعثر وفقدان الدلالة ؛ إذ ما الدلالة التى ينتجها مجرد نسخ المظاهر الحياتية المبعثرة دون اكتشاف العلاقات بينها ، ودون النهوض بها من التشتت والجزئية ، أى من الذاكرات الفردية البصرية إلى ذاكرة جماعية ؟ إنه مسرح شديد الصعوبة ؛ لأنه لا يكتفى بالخبرة والخيال والتقنية والمعرفة الواسعة ، شأن الأعمال المسرحية الناجحة ، بل يستغرق حياة الفنان ، ويتطلب منه الإصغاء العميق والاتحاد الكامل ، الذى يبلغ هنا درجة تغييب المسافة النقدية . هذا الاتحاد هو الذى جعل العلاقة بين روجيه عساف والفرقة ، وبينه وبين الجماعة التى اختار أن يكون وسيطاً لصوتها ، تتدرج عبر مراقى الاهتمام الاجتماعى - الفنى لتبلغ التماهى الكامل . ومن هنا فإن هذا المسرح ليس قابلاً للتقليد من حيث هو إنجاز مكتمل ، بل بوصفه مبدأ وتجربة . والممارسة الحياتية هى التى تحدد لأى تجربة من هذا القبيل شكلها الخاص .

وقد نجح هذا التماهى ، وهذا الإستيطان لذاكرة الجماعة ؛ فى جعل المسرحية استنفاراً للخيلاء الشعبية ، للقبض على ذلك السر الذى يولد البهاء المعادل عندها للحظات الحب والموت . إن ذرى المسرحية قد ارتسمت فى لحظات الحب الخفر ، لكن الجرىء فى وجه التحدى ، والموت الخفر السرى ، حيث يتسلل العجوز (الحاج محمد) إلى موته ، ويسلم نفسه للأمواج ، موقظاً تاريخاً من الأحزان فى لحظة انخطاف صامت وبلا احتفال . موت العجوز هنا أغنية قديمة ؛ رسالة فراقية ؛ حكاية جديدة لتاريخ قديم .

هذه المسرحية التى تبدو محافظة لأنها تقدم الراهن المتحقق لا المحتمل على أنه الصورة الكاملة ، وتوهم بالواقعية الوصفية التى تنقل الواقع فى جزئياته ، إنما هى قراءة كاشفة ، ترسم الخط الواصل بين الظاهر والأعماق ؛ بين ظاهر مبعثر ، وباطن يتوحد فيه الحب والموت والحياة .

هوامش :

(١) انظر مثلا البحث الذى قدمه إلى المؤتمر الأول للكتاب اللبنانيين ، المنعقد بإشراف اتحاد الكتاب اللبنانيين (كانون الثانى ١٩٨٠) بعنوان « نظرة فى المسرح » و « الحديث » .
انظر أيضا البحث المنشور فى مجلة « مواقف » العدد ٤٦ ، بعنوان « مسألة فن التمثيل فى المجتمع الإسلامى » وكذلك حواره مع عباس بيضون فى جريدة السفير بتاريخ ١٣/٨/١٩٨٣ .

(٢) يربط روجيه عساف هذه الممارسة الحياتية الفنية أو الاحتفالية بمواضع اللقاء الطبيعية ومناسباته ، يقول « إن موضع اللقاء ، حيث يتجمع الناس ليستجيبوا لحاجتهم إلى التصوير والتخيّل ، يمتثل لأمر القوة الاجتماعية التى تعد مكان وزمان التجمهر ، وتخصص مهمته فى جملة الممارسة الاجتماعية» مواقف . ص ٤٦ - ٧١ .

(٣) أقصد « بالمسرح الطبيعى » للجماعة ما يرى روجيه عساف أنه « متصل بإرادة داخلية (أى ملازمة للحياة الجماعية) ؛ فموقعها متصل بالبيئة ، وإيقاع اللقاءات فيها يتبع إيقاع الحلقات الجمعية » . المصدر نفسه .

(٤) مفردات الذاكرة الجماعية هى « مكونات الذاكرة المشتركة » . والذاكرة الجماعية هى ما يمكن أن يولّد « اللحمة الجمعية » ، وينتج « لغة فاعلة » ، أى ما يجد فيه أفراد الجماعة صورتهم أو ماضيهم ، أو ما يحركهم كأفراد أو كجماعة . انظر ايضا مقالة روجيه عساف « نظرة فى المسرح والحديث » ص ٢ .

(٥) ورد هذا التعريف فى « الأثر المفتوح » لأمبيرتو إيكو, Umberto Eco
L'Oeuvre ouverte, Traduit de l'Italien par Chantal de Bezieud, Ed. du Seuil.

(٦) عرضت مسرحية « من حكايات ٣٦ » فى مناطق الضاحية الجنوبية لبيروت وبعض القرى ، كما عرضت على مسرح « بيروت » ١٩٧٩ .

(٧) انظر مثلا أطروحة « محمد عزيزة » « المسرح والإسلام » الترجمة العربية (رفيق الصبان دار الهلال ، ١٩٧١ ، القاهرة ، ص ٥٠ .

(٨) انظر لويس ماسينيون ، أوبرا مينورا ، الجزء الثالث ص ١٢
Louis Massignon, Opera, Minora, Tome III.

انظر فى الموضوع نفسه :
G.Von Grunebaum, "l'Experience du sacre et la conception de l' homme dans l'Islam"

ويلاحظ « جرونبام » أن المسيحى يردد فى صلاته اليومية « أبانا الذى فى السموات » عبارة « ولا تدخلنا فى التجارب » ، فى حين يردد المسلم فى الفاتحة آية « اهدنا السراط المستقيم » ، مبينا ما فى العبارة الأولى من الصراع مع التجربة والخطيئة ، وما فى العبارة الثانية من الأمل المطمئن .

(٩) انظر مقدمة مسرحية « الفرافير » ليوسف إدريس ، ومقدمة سعد الله ونوس لمسرحيته « أبو خليل القبانى » ، وكذلك مجلة المعرفة العدد ٨٦ ، ١٩٦٩ دمشق .

(١٠) راجع ما يقوله فى هذا الصدد فى مقالته « مسألة فن التمثيل فى المجتمع الإسلامى » مواقف ٤٦ - ص ٦٧ - ٦٨ .

(١١) ورد فى حواره مع عباس بيضون ، جريدة السفير بتاريخ ١٩٨٣/٨/١٣ .

(١٢) «مسألة فن التمثيل فى المجتمع الإسلامى » مواقف ٤٦ .

(١٣) تقدم فى مسرح La Huchette بباريس منذ ربع قرن دون انقطاع .

(١٤) دار الآداب بيروت ، نشرت الطبعة الأولى بدمشق ، ١٩٧٢ .

(١٥) محمود دياب ، « ليالى الحصاد » ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

(١٦) عباس بيضون فى حواره مع روجيه عساف ، السفير .

(١٧) من حديث فى « النهار العربى والدولى » .

(١٨) حليم بركات «عودة الطائر إلى البحر» دار النهار ١٩٦٩ .

(١٩) صنع الله إبراهيم «نجمة أغسطس » دمشق .

(٢٠) إلياس الخورى « الجبل الصغير » دار الآداب ، بيروت ١٩٧٧ .

(٢١) ولا سيما مسرحيته « قهوة المعلم أبو الهول » . ١٩٧٠ ، وانظر دراسة محمد بركات حول « مسرح المقهى » . « مجلة المسرح » ، القاهرة عدد ٧٣ ، ١٩٧٠ ص ٦٢ - ٦٥ .

(٢٢) انظر بهذا الصدد ، محمد بركات « فرقة القليوبية » مجلة المسرح عدد ٦٢ ، ١٩٦٩ كذلك للكاتب نفسه « فرقة المنصورة » مجلة المسرح عدد ٦٣ ، عام ١٩٦٩ انظر أيضا ليسرى الجندى « فرقة دمياط » ، مجلة المسرح عدد ٦٦ عام ١٩٦٩ كذلك تقرير أحمد قنوع حول تجربته المسرحية فى ٦٤ قرية سورية ، مجلة الموقف الأدبى ، العدد ١٢ ، السنة الثانية دمشق ١٩٧٢ .

(٢٣) انظر ، إبراهيم حمادة ، « خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال » ، « القاهرة ١٩٦٣

(٢٤) المصدر السابق ص ٥٥ ،
كما ورد فى ص ٤٥ هذان البيتان لأحد البيرونى وهو من أدباء القرن السادس الهجرى :

«أرى هذا الوجود خيال ظل ... محركه هو الرب الغفور
فصندوق اليمين بطون حوا ... وصندوق الشمال هو القبور» .

(٢٥) تذكر على سبيل المثال هذا الإعلان التجارى فى ظاهره ، السياسى فى مضمونه الأخير : « Come to Marlboro Country » فضلا عن تعامل الإعلان التجارى مع جسد المرأة كسلعة . هذه الإعلانات تصدر عن السلطة ، أى القوة الإعلامية الأولى فى البلدان العربية (التلفزيون) .

(٢٦) أمبيرتو إيكو ، مصدر سابق .

حداثة الميلودراما

هدى وصفى

إن ما يستهلكه المتفرج ليس هو بالحقيقة أو حتى صورتها ؛ إنه نوع من «ما فوق الحقيقة» ؛ أى العالم المبطن بإشاراته .

رولان بارت

ملاحظات عامة :

أولا : حداثة الميلودراما هنا تعنى أنها لازالت سائدة فى الإنتاج المسرحى المصرى ؛ «فالقصة لابد أن تكون تاريخية أو من الأدب الشعبى ، تصاحبها الموسيقى والرقصات الشعبية . وغالبا ما يدور الموضوع حول «تيمة» الحاكم والمحكومين ، والقضايا المطلقه للظلم والعدل . . . فمسرحيات مثل «سيف ذى يزل» ، و «قطه بسبع ترواح» ، و «الملك هو الملك» ، و «عالم على بابا» ، و «بلغنى أيها الملك» ، و «أمر إفراج» ، و «شبيك لبيك» - كلها تحمل نفس الملامح ، وتدور حول نفس الموضوع»[1] . هذا من جهة المسرح الإقليمى ؛ أما مسارح العاصمة فقدمت «المخططين» ، و «روض الفرج» ، و «الأستاذ» ، و «الرهائن» الخ . . .

ثانيا : حداثة الميلودراما لا تعنى هنا البحث عن تعريفات للحداثه من أى نوع ، لكننا نشير فقط إلى تعريف أوردته الموسوعة العالمية الفرنسية تحت عنوان : «الحداثة فى العالم الثالث» ، يقول «إن الحداثه جدلية انفصال تتراجع أمام دينامية دمج» . وفى مكان آخر منها نقرأ : «إن الحداثة إجراء إيديولوجى موسع» ، أو أنها - أى الحداثة - «متناقضة وليست جدلية . . .» الخ . .[2] .

ثالثا : لا يطرح مجال البحث مناقشة النموذج ، بل يتتبع تجلياته فى المسرح المصرى وما طرأ عليه من تعديل (والتطبيق هنا على مسرحية «ملك الشحاتين» لنجيب سرور ، التى كتبت سنة ١٩٧١ وقدمت سنة ١٩٧٣) ، مع محاولة ألا يكون ذلك من خلال فكرة النموذج المتفوق ، مادام الغرب يتخذ دائما وسيطا لمعرفة الذات .

رابعاً : إن طرحنا هذا متجاوَز ، ولكن فرضته المادة الموجودة فى الساحة المسرحية (مسرحية ملك الشحاتين إن هى إلا عينة للبحث) .

خامساً : إن الميلودراما[3] التى ازدهرت فى بداية القرن التاسع عشر ، إثر ظهور الدراما البورجوازية والكوميديا الدامعة ، إنما تبدو على شكل عروض جماعية ، إيمائية ، تتخللها أوبريتات . وهى منذ البداية ، نوع شعبى . ويؤكد بيكسريكور : «إننى أكتب من أجل الذين لا يعرفون

القــراءة»(٤) . فـالميلودرامـا إذن نـوع أدبى ينتمى إلى أدب «الجماهير» (وإن كنا نقصد هنـا الجماهير الحضريـة) ؛ إذ إن الأدب الشعبى الذى يعتمد على التقاليد الشفاهية ، يدخل فى نطاق تناول آخر مختلف . وتوجد هذه الثنائية : فن الجماهير/فن الصفوة ، فى أغلب المجتمعات المتطورة ، بالرغم من إغفال الخطاب الأكاديمى التقليدى لها ، وإن كان ذلك لا يمنع فن الصفوة ، بخاصة فى الفترات الانتقالية ، من استعارة كثير من الأشكال الشعبية لكى يعيد الشباب إلى دمائه .

وقد يكون تعرف ما تم إبداعه فى هذا المجال ، ومحاولة ترجمة ذلك نظرياً ، وجها من وجوه الحداثة ؛ لأن الهدف هو إبراز أشكال جديدة . وتاريخ الفن يدلنا على أن مجاله ليس الأفكار فقط ، لكن تجليات تلك الأفكار فى الأشكال .

وقد كانت تلك القضية موضع محاولات تنظيرية ؛ نذكر منها :

١ - أرسطو الذى نبه على أنه : «لا ينبغى إعطاء المأساة بنية الملحمة ؛ وما أسميه بنية الملحمة هو البنية ذات الأحداث المتعددة ، تماما كما لو أننا حولنا الإلياذة بجملتها إلى مأساة»(٥) . وواضح هنا أن التفكير فى المضمون هو الذى يحدد الأمر ، وأن اختيار الموضوع هو الأساس ؛ فلم يكن واردًا فى هذا المفهوم لا التاريخ ، ولاجدلية الشكل والمضمون .

٢ - أيضا كانت محاولات جوته وشيلر التمييز بين الشعر الملحمى والشعر المسرحى تهدف إلى حسن اختيار الموضوع(٦) .

٣ - ومع هيجل ظهر التعديل فى المفهوم ، وصاحبته فكرة تاريخية الشكل : «إن الأعمال الفنية الحقيقية هى التى يتطابق فيها الشكل والمضمون . . .» ويسمى هيجل هذا التطابق الجدلى «العلاقة المطلقة للمضمون والشكل ؛ انسكاب الأول فى الثانى ، على نحو يجعل المضمون لا يزيد عن كونه انسكاب الشكل فى المضمون ، والشكل انسكاب المضمون فى الشكل»(٧) . وهنا تحولت مقولات الشعر الغنائى والشعر الملحمى والفن المسرحى من مقولات معيارية إلى مقولات تاريخية ؛ وترتب على ذلك أن سلكت نظرية الإبداع ثلاثة مسالك مختلفة ، نوجزها فيما يلى :

(أ) فهى مع بنديتو كروتشه ، تغفل تلك المقولات مادامت لم تعد معيارية .

(ب) وهى مع إميل شتايجر ، تعد تلك المقولات صفات ، وتحول الغنائية ، والملحمة ، والدراما ، إلى غنائى ، وملحمى ، ودرامى(٨) .

(جـ) وهى فى مرحلة ثالثة تتمسك بالتاريخية مع لوكاتش ونظرية الرواية ، وولتر بنجامين وأصل المأساة الألمانية ، وأدورنو وفلسفة الموسيقى الحديثة .

وقد نتج عن ذلك التعريفُ الذى يقول بأن الشكل تكثيف للمضمون(٩) . وعلى أساس من هذا التصور ينشأ الإشكال عندما يحدث تغير فى المضمون دون الشكل ؛ وذلك يجعل أى شكل أدبى ما إشكالياً عبر التاريخ .

ونقطة انطلاقنا هنا ستكون من خلال مفهوم الميلودراما الذى يرتبط بالتاريخ ، لا بمضمونه فحسب ، ولكن ببداياته كذلك .

القراءة النقدية :

وقراءتنا فى الميلودراما إنما تقوم على التصور التالى :

١ - قراءة نظرية ذات اتجاهات ثلاثة :

ا — اتجاه «مسرحى» .

ب — اتجاه «إيديولوجى» .

ج — اتجاه «سوسيولوجى» .

٢ - قراءة تطبيقية من خلال عملية إعادة الكتابة Reecriture ؛ بمعنى تحويل بنية مشفرة إلى بنية أخرى ، مادامت العينة المنتخبة تخضع لهذا النمط . ومن هنا يكون الالتجاء إلى نموذج داخل النموذج المجرد ، من أجل الاستعانة بلغة لإعادة تكوين لغة خاصة . فاستخدام النموذج يعطى إعادة الكتابة لائحة الكلام ؛ وأوبرا بثلاثة مليمات لبريشت هى شرط وحدود لإعادة الكتابة ، لأوبريت ملك الشحاتين . وذلك يضعنا أمام نوعين من الإجراءات المتوازية :

ا - إجراء بنيوى .

ب - إجراء تيمى أو موضوعى .

١-١ القراءة النظرية :

١-٢ : اتجاه «مسرحى» :

إن الميلودراما - ظاهريا ، وفى هذا مفارقة - هى مسرح «نص» . إن الحدث يتم فى الكواليس أو بين الفصول ، خارج الخشبة . وهذه الأخيرة هى مكان إظهار انفعالات «الأبطال» ؛ فهم يتأوهون ، ويتعذبون ، ويعبرون عن غضبهم أو يأسهم إن «النص المسرحى» يأخذ أشكالا غاية فى التنوع ؛ فمن العويل إلى الصراخ إلى الخطبة الصارخة . وهو أيضا موصل لمشاعر الشخصيات وانفعالاتها ، بطريقة متوازية مع «إيماءات» الممثلين ؛ فنحن أمام مسرح مثير للوجدان بالدرجة الأولى .

ويعتمد الحدث ، بالرغم من ذلك ، على المفاجأة التى تجعل المتفرج يلهث : أحداث ترجع إلى الصدفة ، أو قرار مفاجىء لإحدى الشخصيات ؛ أحداث عنيفة (إن عنف التصرفات مثل عنف المشاعر ، هو إحدى سمات الميلودراما) : اختطاف ، اغتصاب ، مبارزات ، فى الماضى ، ومواجهات اليوم من نوع

اخر ، اغتيالات ، حوادث ، اكتشافات . ومن أجل تبسيط زوايا (الحبكة ، الشخصيات ، البيئة الاجتماعية) ، ومن أجل تكثيف القوة المؤثرة ، تجسم الميلودراما سمة التباين ، وتلجأ إلى المبالغة (التى هى أيضا القانون الأساسى للميلودراما) فى المشاعر ؛ فى التعبير عن هذه المشاعر ؛ فى الأحداث ؛ وترفض الميلودراما - من ثم - حيل مشاكلة الواقع .

١-٣ : اتجاه «إيديولوجى» :

إن عالم الميلودراما مبنى على الثنائيات الضدية : فقراء / أثرياء ؛ أخيار / أشرار ؛ أصحاب سلطان / عديمو السلطان ؛ منافقون / أنقياء الخ ..... أما المحور «التأثيرى» فقد كان دائما ، منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين ، فتاة أو امرأة ، أو طفلا،أو مخلوقا ضعيفا لا حول له ، يصبح ضحية لضربات ومؤامرات تحيكها له شخصيات شريرة ، تملك القوة والنفاق ، والشر ، وهو اليوم فرد أو جماعة مقهورة تعانى من سلطة عليا أيا كانت . ولكن لحسن الحظ ، يتم إنقاذ الضحية على يد بطل نقى ، مقدام ، ويكافأ الأخيار ، ويعاقب الأشرار ؛ إذ إن تلاحم الجماعة يلزم بانتصار القانون الأخلاقى والمدنى والدينى (إن أدب الجماعة أكثر حساسية لهذا المطلب من أدب الصفوة) .

وهذه الأبنية الثابتة فى الميلودراما نجدها فى الدراما الرومانسية (موسيه ، هوجو ، شوقى) ، كما نجدها فى مسرح البوليفار فى فرنسا ، فى بداية القرن العشرين ، وفى مسرح يوسف وهبى ، كما نجدها فى المسلسلات التليفزيونية وبعض أنواع السينما (السينما الأمريكية التى تريد أن تكون فنا «جماهيريا» ، والسينما المصرية التى تجعل «عينها على الشباك» ، وأيضا فى الرواية الشعبية والرواية المصورة الخ . . .) .

إن المسرح الميلودرامى له ، على نحو ما ، الوظيفة التطهيرية نفسها التى للمأساة الكلاسية ؛ ذلك إن كان لنا أن نبقى على التعريف الأرسطى لها[١٠] ؛ فهى تضع على خشبة المسرح العنف غير المقنن ، الذى يبدو فى المجتمعات التى تموج بالحركة (والمختلف تماما عن العنف الطقسى الخاص بالمجتمعات التقليدية) ، وذلك لكى تدمجه فى عالم درامى وبنية إيديولوجية ، ربما من أجل التخلص منه فى النهاية ، مادام الشرير يعاقب دائما . وهذا النوع يتيح للمتفرج إشباع غرائزه «السادومازوكية» الكامنة فى نفسه ، كما أنه يساعد على تغذية كراهته للشر وتعاطفه مع الضعاف والأنقياء .... إن الميلودراما تظهر عندما يكون محور الحدث مركزا فى الفرد وليس فى آلهة أو قدر ؛ ففيها احتكاك بين أفراد أخيار وأفراد أشرار ، كما أن فيها أفرادا يتعذبون و يتألمون . إن إلحاح الميلودراما يرتبط إذن بوجود الفرد محوراً والفرد قيمة (ذلك سبب ارتباطها الوثيق - فى تاريخ المسرح - بالرومانسية) . ومن وجهة النظر هذه ، نستطيع أن نقول إن البنية الميلودرامية تعمل فى خدمة مأساة ، وتصبح بطريقة ما مشحونة بطاقة مضادة وثورية .

ومن الناحية الجدلية ، فإن الميلودراما تحاول أن تعكس علاقات الصراع بين الأفراد بوصفها مصدراً حرا للحدث داخل مجتمع لم يعد يحكمه كلية نسق من الطقوس والمحرمات ؛ وهذا ما يسمح بتدفق العنف . ومن وجهة النظر هذه ، فإن الميلودراما نوع أكثر معاصرة من المأساة ، وإن بدت نهاياتها وتبسيطاتها أكثر تأثيرا بلا مشاكلة الواقع .

١-٤ : اتجاه «سوسيولوجى» :

وتحاكى الميلودراما المعايير الدينية والاجتماعية التى تنتظم الجماعة . وهى لا تدخل معها فى جدل ، بل تعتمد عليها من أجل توضيح معطيات عالمها «المانوى» ، الذى هو فى المقام الأول عالم صراع بين النور والظلام . و «الشرير» الميلودرامى لا يهدد التوازن الاجتماعى ، ولكنه يخرق القوانين العامة التى تتحكم فى الحب والصدق والشهامة ؛ ولذلك يقف الجميع ضده ؛ فى حين أن الضحية ، وهى غالبا ما تكون كائنا ضعيفا فى «ذاته» ، تستحوذ على العطف كله . وتمثل الميلودراما العنف (اليومى) وتستقطبه ، ولكنها تسيطر عليه وتقننه وتتخلص منه فى فنون الفرجة وتصورات نتائجها معروفة مسبقاً ؛ فهى تسيطر على الشفقة والرعب ، وتعيد ترتيب النظام والاستقرار من أجل الطبقة المهيمنة التى تساعدها الميلودراما على توطيد سلطتها . .

وفى إطار هذه القراءة الأخيرة ، نخلص إلى أننا إذا كنا بصدد النظر فى تقاليدنا المسرحية المعتمدة على الميلودراما ، فلابد من البحث عن المتأصل منها فى أشكال الثقافة المعروفة لدينا ، كما هو الحال - على سبيل المثال - عند موليير الذى يغترف من «الفارس» والكوميديا المرتجلة ، وينهل من المسرح الإغريقى - اللاتينى (الذى هو جزء لا يتجزأ من الثقافة الغربية) ؛ وكما نرى عند الرومانسيين الذين كانوا يستعيرون أشكال الميلودراما ، ويستلهمون الدراما الشكسبيرية ؛ وكما هو الحال (من حيث الإلهام فحسب) عند شوقى الذى راح يسترجع تاريخ الأندلس ؛ أو كما يلجأ نجيب سرور إلى الحكاية الشعبية أو الأمثال أو القوالب المسكوكة أو فنون الفرجة . ونتساءل : هل تتكرر أبنية الميلودراما على النحو الذى بدت عليه منذ بداية تجلياتها على المسرح فى مصر ؟ أو أن الأمر يختلف ؟

فإذا ما استعرضنا تجليات الميلودراما فى المسرح فى مصر ، فإننا نجد فيما كتبه على الراعى تحت عنوان مسرح الدم والدموع[١١] ، محاولة لرصد ظهور هذا النوع المسرحى وتطوره . ويؤكد الراعى أنه نوع موغل فى القدم ؛ إذ نجده عند سينيكا ، الذى أثر بدوره فى مسرح عصر النهضة ، وفى شيكسبير . ويستعير منه هذا الأخير عالم الأشباح والفانتازيا ؛ كما أن عنصر المفاجأة الكبرى يقابلنا عند موليير . وعندما يكتب

شيلر مسرحية «اللصوص» فإنه يؤثر بدوره فى هوجو وموسيه ودوما . وتزدهر الميلودراما أيضا على يد كوتزبيو ، وتستثمرها التعبيرية الألمانية . وإلى حد ما فإن مسرح بريشت الملحمى هو محاولة لاستخدام الميلودراما وعاء للفكر الماركسى ؛ كما استعان بها أيضا كوكتو وأنوى وجيرودو ، ووصلت إلى أونيل وتنيسى وليامز وآرثر ميلر . وفى «الخمسينيات استخدم يونسكو أسلوب الجران جينيول فى مسرحية الدرس»(١٢) .

وسؤالنا الآن : ماذا تقدم الميلودراما للمتلقى ؟ «إذا ما اقتربنا من الميلودراما فى صورتها الدموية ، نجدها تقدم للمتلقى نوعا من (الكثارسيس) أو التطهير الشعبى ؛ أما فى صورتها البورجوازية فهى تمثل القدرة على تحقيق المستحيل»(١٣) . ويكون ذلك فى إطار من التفاؤل المصحوب بالتحرر من الواقع ، على نحو يؤدى - كما يرى الراعى - إلى استخدام سليم للميلودراما . وقد كانت مسرحية «صدق الإخاء» (إسماعيل عاصم) وعاء لاستنهاض الهمم بعد فشل ثورة عرابى ؛ كما كانت مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» (فرح أنطون) إدانة لاستغلال المهاجرين الأوروبيين لبلاد الشرق ، وبخاصة مصر . ثم تبعتها مسرحية «أسرار القصور» (عباس علام) التى رصدت انفلات الطبقة الوسطى من وصاية الإقطاع ؛ كما كانت مسرحية «الهاوية» (محمد تيمور) مجالاً لطرح مفهوم الحرية عند جيل من الإقطاعيين . وعالجت مسرحية «الذبائح» (أنطوان يزبك) مشكلة الزواج غير المتكافىء بين المصرى والأجنبية . وكانت مسرحية «أولاد الفقراء» (يوسف وهبى) فرصة لطرح الصراع من أجل الوصول إلى قمة المجتمع . أما مسرحية «شقة للإيجار» (فتحى رضوان) فتتحدث - لأول مرة - عن الثورة الاجتماعية الشاملة ؛ كما أتاحت مسرحية «الدخان» (ميخائيل رومان) الفرصة لطرح الثورة المستحيلة ؛ وجاءت مسرحية «انت اللى قتلت الوحش» (على سالم) لتثبت أن الفرد لا ينقذ أمة ، وأن الشعب لابد أن يكف عن عبادة البطل .

وقد استجبنا لدعوة ألحت علينا ، وهى امتحان الميلودراما المعاصرة (وقد قصرنا أمثلتنا على أعمال نجيب سرور)، لا من خلال ما تكرره من أبنية ، ولكن من خلال ما تستحدثه وتثوره من أبنية . وقد استعنا فى ذلك بنقاط أربع ، هى حسب ما نرى :

١ - تعديل مركز الحبكة (فى مسرحية «ياسين وبهية» ؛ بهية ضحية بريئة ؛ مطلب للباشا ، ولكن هذه الحبكة ثانوية ؛ فبهية طعم ، فى حين أن ياسين هو «البطل» الفعلى للمسرحية) .

٢ - إدخال بطل إشكالى متناقض (ياسين المنفصل عن المجموعة ، المنقسم فى ذاته ، المعبر عن طبقة ينتمى إليها بالدم وليس بالفكر ، الواعى لعوامل تغييب الوعى ، يعد نمطا لهذا «البطل») .

٣ - طرح لصراع القيم الذى ينتظم الحبكة وينشئها فى المجتمع ، وليس فى نوع من الأخلاقيات اللازمانية (فى مسرحية «قولوا لعين الشمس» ، ينتفض عطية ، الذى يمثل ابن الشعب ، فى مقابل طبقة مستغلة ، فاسدة ، وفاقدة للحس تجاه الأمة ، لا تبغى سوى الثراء) .

٤ - تحويل الإطار المغلق للميلودراما إلى إطار مفتوح (فى مسرحية «ملك الشحاتين» تلح «ألماظ» ثم المجموعة على استفتاء الشعب ، لاسيما أن مصير «أبو دراع» و «أبو مطوة» ليس حتميا (أمامهما الاختيار) ولكنه رهن محاولتهما للبحث عن حل) .

نستطيع إذن أن نجمل ما نعده تجديداً فى أطر الميلودراما فى نقاط أربع هى : تعديل الحبكة - البطل الإشكالى - الصراع الاجتماعى - الإطار المفتوح ، مع استمرار وجود الثنائيات المكانية والزمانية ، التى تؤكد وجود عالمين : عالم السيد : «أ» ، وعالم المسود : «ب» .

ونستطيع أن نقرأ العلامة $\frac{أ}{ب}$ كالآتى :

	ثراء	سلطة	سلاح	غذاء
عالم أ	+	+	+	+
عالم ب	-	-	-	-

وإذا كنا قد أشرنا إلى أعمال نجيب سرور ، سنقصر التطبيق الآن على مسرحية ملك الشحاتين ، التى نرى أنها تستجيب لهذا التوصيف .

القراءة التطبيقية :

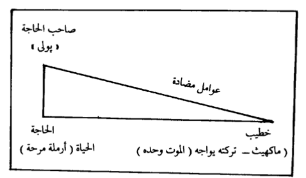
٢ - ١ . الإجراء البنيوى : يتخذ هذا الإجراء وسيلة لإيضاح نسق متلاحم لإعادة الكتابة ؛ فالمعنى يبرز من خلال نقل بنية مشفرة (بنية أوبرا بثلاثة مليمات) إلى أخرى (بنية أوبريت ملك الشحاتين) . ويسمح الرسم البيانى للشكل ببناء شفرات تنتظم الموضوع برمته . وهناك أيضا إجراء كنائى مضمر فى التحليل البنيوى ، سنعرض له فى موضعه من هذه القراءة .

وبداية نقدم النص البريشتى الذى نتخذ منه شرط العمل المطبق عليه وحدوده . يحاول النص البريشتى من خلال طرح صور الفظاظة والغلظة والاستغلال فى عالم القاع ، كشف علاقات اللصوصية بالعدل والقانون ؛ أى تعرية الطبقة البورجوازية . وهو يستند فى ذلك إلى التقنيات الملحمية والميلودرامية ، من أغان رومانسية ، إلى مشاهد عنف ، إلى خطب ملتهبة ، تفضح تحالف حراس السلطة مع عالم الإجرام من أجل استمرار الأوضاع على ما هى عليه ، أو كما يقول بريشت عن ماكهيث بطل المسرحية : « إذاً حسه العملى كان

يؤكد له أن سلامته الشخصية مرتبطة ارتباطا وثيقاً بسلامة المجتمع »[١٥] .

أما « پولى » ، البطلة المحورية ، أو الشخصية الضحية فى البنية الميلودرامية ، فهى التصوير الساحر للبطلة البريئة ، التى كرستها التقاليد المسرحية فى الدراما الرومانسية ؛ فهى تبدو فتاة فاضلة ، ولكنها فى الوقت نفسه تتغنى بأغنية « خطيبة القرصان » ، وهى الأغنية التى اشتهرت فيما بعد ، بعيدا عن مسرحية بريشت .

ونستطيع أن نوجز وظيفة « پولى » من خلال هذا المثلث السيكولوجى :



وپولى ــ صاحب الحاجة ، شخصية ميلودرامية ، لا تعكس أى صراع بين المثالية والسوقية اللتين تتأرجح بينهما . وفى النهاية نجدها متفهمة تماماً للوضع الذى وجدت نفسها فيه ؛ فهناك أمور أكثر أهمية من الحب ، وما دامت قد تمكنت من عصابة ماكهيث ، فهى لم تعد إذن بحاجة إليه ؛ ولذا لا تبذل جهدا لإمداده بالمال اللازم لرشوة الحارس ، والفرار من حبل المشنقة .

أما فى النص السرورى فإن البنية المسرحية فى أوبريت ملك الشحاتين تبدو على النحو التالى : تبدأ المسرحية بأغنية الكورس والمغنى (موكب ذِكر) .

يظهر عالمان :

عالم « أبو مطوة » ، ملك الحرامية .

عالم « أبو دراع » ، ملك الشحاتين (ثم بوضوح نفوسة وألماظ) .

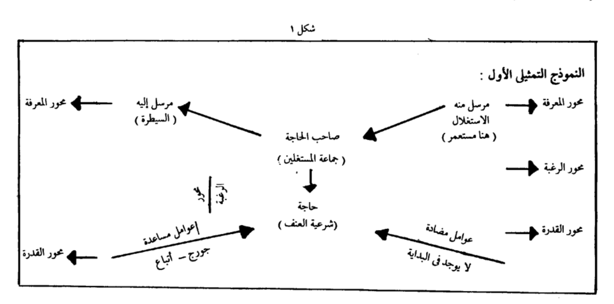
وتنتهى المسرحية بأغنية من المجموعة ، بعد طرح صيغة استفتاء شعبى : يظهر عالم متلاحم ، لحمته أغانى الصبر ، وسداه الاحتمال والمحافظة على الوطن . فى الإجراء الأول ، يقسم النص إلى مقاطع ، دون الالتزام بما هو مدون من قبل فى النص المطبوع (ثلاثة فصول وسبعة مناظر) . ونتوقف عند المواجهة الأولى ؛ ألا وهى حادثة النشل ؛ وبعد ذلك نبنى النماذج التمثيلية التى تتمفصل حول المعنى .

(انظر شكل ١ قبل قراءة النموذج)

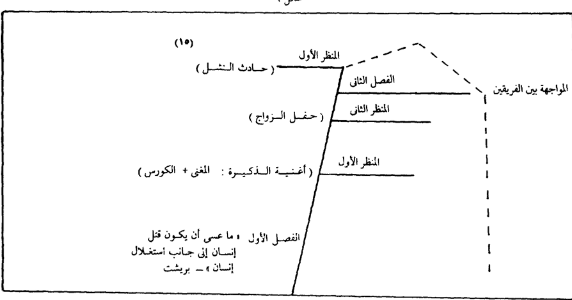
قراءة النموذج : يشير النص إلى صور الاستغلال المنظم ، الذى يقع على الوطن . ويمثل جورج دور وجه من وجوه الاستغلال ، أى المرسل منه ؛ وهو الطرف الأول فى محور المعرفة . أما الطرف الثانى ، فهو المرسل إليه ، الذى يتضح أنه التحالف بين جماعة المنتفعين من أجل توطيد السيطرة .

أما أصحاب الحاجة (أبو دراع + أبو مطوة) فعلاقتهم بالحاجة (شرعية العنف) تتم من خلال محور الرغبة . ويتم التعاون مع العوامل المساعدة (ممثلو الاستعمار وأتباعهم) من أجل الإبقاء على شرعية الأمور . وفى البداية ، لا تكون هناك عوامل مضادة ؛ ويتضح أن محور القدرة مزدهر ومحقق لغاياته .

شكل ١



شكل ٢

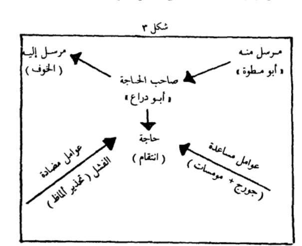


ولتوضيح المواجهة التى بدأت عناصرها تتكون من خلال ارتباط « ألماظ » ، ابنة « أبو دراع » ، باللص « أبو مطوة » ؛ فإننا نصل إلى الحدث الذى يجعل المقاطع المسرحية تتخذ شكلاً تصاعدياً (القمة تشير إلى الواقع) :

كما يوضح شكل ٢

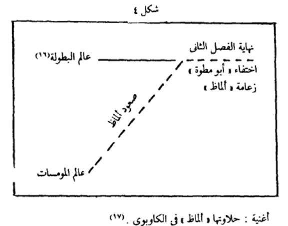
أما النموذج التمثيلى الثانى الذى نقدمه فهو وليد المواجهة التى أشرنا إليها آنفا ؛ ويبدو على النحو التالى :

شكل ٣



القراءة : يشل الخوف « أبو مطوة » ؛ وتستقر الأمور « لأبو دراع » ؛ وتظهر فاعلية ألماظ ؛ وتبدأ من هنا عملية الصعود من عالم القاع ؛ عالم المومسات ، إلى عالم البطولة :

شكل ٤



أغنية : حلاوتها « ألماظ » فى الكاوبوى .(١٧)

ثم نأتى للنموذج التمثيلى الأخير :

شكل ٥

مرسل منه (حرية)
صاحب الحاجة (ألماظ)
مرسل إليه (وطن)
الحاجة (الوحدة)
عوامل مضادة: أبو دراع + أبو مطوة، مشاعر ألماظ تجاه الأب، مشاعر ألماظ تجاه الزوج
عوامل مساعدة: القضاء على جورج، التثاقف الجماهيرى

وتنتهى القراءة البنيوية على النحو التالى :

بنية متوازية :
مسرحية ذات إطار مفتوح :

ب ــ أما الإجراء التيمى فيرجع إلى وجود قضية كنائية أساسا فى المرحلة الأولى ؛ إذإن هذه الأخيرة تلجأ ــ من أجل بناء نماذج تمثيلية أو وقائع بنائية ــ إلى المعنى على الأقل ، لتميز أنماط العلاقات التى تبدو من خلال الإجراء البنيوى .

لذا يتبع تحليل الأبنية المسرحية بدراسة تيمية (البعد المرجعى الذى يتجاهله الإجراء الأول) . ومن ثم ، فلا بد من دراسة تزامينة وأخرى تعاقبية (ما دامت الحكاية تمثل كلا ، وما دامت التيمة تعتمد على محورى الترابط والاستبدال). أما التركيز على الموتيفات فيتأتى من خلال الاهتمام بالتيمات ؛ فمن خلال التيمات يتقابل خطان لمعنى الموتيفة ؛ الخط الذى يحددها وظيفيا فى الحكاية ؛ والخط الذى يضعها سيمانطيقيا فى تقاليد المعنى . والتنويعات على الموتيفات من شأنها أن تجعل الشخصيات أنماطا ؛ وهذه الأنماط تظهر المحتوى وتتوحد مع الغلالة ــ الشكل ، فيتكشف الشكل ويكشف المعنى ــ المحتوى .

وبوسعنا القول إن التيمة التى تنتظم ملك الشحاتين هى تيمة الخطيئة فى طريقها نحو البطولة من أجل اكتشاف الهوية (وهى تيمة رومانسية فى الدرجة الأولى) . ولكن هذا الاكتشاف (وهنا وجه الاختلاف) لا يتم من خلال إطار الفضيلة ذات المفهوم الميكيافيلّى المبنى على المصلحة ، ولا من خلال الفضيلة الكلاسية المعتمدة على شهامة النبلاء ، ولكنها تيمة معتمدة على الفضيلة الشعبية ، المبنية على سمات شرقية صرف .

فالعلاقة :ألماظ < زوجها / أبوها هى علاقة احترام وخضوع مؤقت .

أما العلاقة يولى ـــــــــــ ماكهيث فعلاقة نبذ

وتيمة البطولة عند ألماظ تمتحن أمام وحدة المصير على نحو يجعل ألماظ تتمسك بالحرية بعد ما بذلت من أجلها ، وتحاول إنقاذ الوطن ، وحث الهمم ، والسعى لتضامن الشعوب . أما المواجهة (سيد/تابع) فإنها تحل فى الإطار الشرقى الذى يدعى الضعف فى البداية « عشان ما نعلى ونعلى ــ لازم نطاطى »[18] ، ثم ينقض على العدو بعد ذلك .

وهنا يظهر التباين بين النص البريشتى والنص السرورى .

فالبطولة عند يولى حل فردى ؛ أما عند ألماظ فهى حل جماعى . وفى إطار هذا الوضع ، نجد أنفسنا أمام اتجاهين متضادين ؛ أحدهما يقلل من المسئولية الإنسانية ، والآخر يؤكد تحالفها مع الشر .

وبنية المأساة تظهر هذا التناقض من خلال الصيغة التالية :

مذنب + عدم تحمل مسئولية = بنية مأساة .

أما بنية الميلودراما فهى كالآتى :

كبش فداء + عدم تحمل مسئولية = بنية الميلودراما .

إن الحقائق المعبر عنها من خلال إعادة الكتابة تظهر فى علاقة إخفاء/ كشف للشكل . وفى النهاية نجد أن الشكل هو الذى يحدد المضمون السيمانطيقى .

إن حقيقة العنف ، وحقيقة العذاب ، وحقيقة الشعور بالذنب ، تتضح من التحقق التمثيلى ؛ فعلم الجمال يطالب ــ بحق ــ الفكر الفلسفى بأن يصبح فنا من خلال عملية إعادة الكتابة ، ويطالب للحقيقة بأن تتجسد .

وتوضيحا للإجراء التيمى ، نعرض لتحليل بعض الموتيفات . ونستشف من القراءة ثلاث موتيفات هى : السلبية ، والعنف ، والقمع .

ذلك أن تعرف عمل ما بوصفه إعادة كتابة لنموذج معين يحتم وجود التشابه مع التنوع ؛ بمعنى أن النص « ن » لا بد أن يحل مكان النص « ن ١ » ، أو تصبح إعادة الكتابة تكرارا جامدا دون أى قيمة إضافية . ولكن ذلك لا يعنى الحرية المطلقة فى التعديل ، التى تصادر على تعرف النموذج المرجعى ، وتفسد عملية التوصيل . إن وجود حدود للتنويعات يفرض وجود ثوابت .

ولذا سنميز عددا من الثوابت فى السيناريو السرورى ، وعلى سبيل المثال الموتيفات التالية :

١ ــ سلبية ألماظ وخضوعها .
٢ ــ عنف ألماظ وسيطرتها .
٣ ــ قمع ألماظ لمظاهر الانحراف .

ولا يمكن الاستغناء عن إحدى هذه الموتيفات دون ضياع التلاحم السيمانطيقى والتوازن المورفولوجى للحكاية . فالموتيفة الأولى تقيم علاقات تضاد وتعويض مع الموتيفة الثانية والثالثة ، والموتيفة الأولى توضح الوعى الغائب لألماظ ، الذى تعوضه الموتيفة الثالثة ، وذلك بإعادة هذا الوعى والعمل على استثمار فاعليته . من هنا ينشأ توازن فى العلاقات نشير إليه كالآتى :

م = موتيفة (١٩) م(١) / م(٣) ≈ م(٢)

وفى الختام ، نستطيع أن نقول إن أوبريت ملك الشحاتين قد خضعت لإجراء تحليلى بقصد رصد أبنيتها المتغيرة ؛ وهذا ما أدى إلى الاهتمام بالشكل من حيث الرغبة فى إثبات استمرارية هذا التيار الميلودرامى ، وإمكانية استغلاله الاستغلال الذى يسمح بإيجاد صيغة متوافقة بين رغبات المستهلك العريض والشكل المسرحى المناسب . وإننا نرى أيضا أن النقاط الأربع التى أشرنا إليها فى بداية بحثنا ، ألا وهى : تعديل مركز الحبكة ، والبطل الإشكالى ، والصراع الاجتماعى ، وأخيرا الإطار المفتوح للمسرحية ، قد تحققت جميعها فى أوبريت ملك الشحاتين ، وإن كنا نلحظ بعض الضعف فى بناء الشخصية المحورية ، التى لاتبدو إشكالية ، بقدر ما تمثلت فى « بطل » ياسين وبهية .

الهوامش

(١) أمير سلامة : المسرح الإقليمى ، فصول ، العدد ٣ ، المجلد ٢ ، أبريل ــ مايو ــ يونيو سنة ١٩٨٢ ص . ١٧٧ .

(٢) Baudrillard, J.: Modernite in Encyclopedia Universalis.t. 11 p. 139 - 141.

(٣) من اليونانية ميلودراما ، أى دراما + غناء . الأصل : بداية القرن السابع عشر فى إيطاليا . فى البداية كانت الميلودراما مسرحية تستخدم الموسيقى للتعبير عن تأثر شخصيات صامتة (بيجماليون لروسو سنة ١٧٧٥) . إنها ــ كما يقول جان جاك روسو : « نوع من الدراما تتتابع فيها الكلمات والموسيقى بدلاً من أن تتزامن ، وحيث تبدو الجملة المنطوقة كما لو أنها تعلن عنها الجملة الموسيقية » . (مقتطفات من ملاحظات على الست الإيطالى للسيد الفارس جلوك) . ثم منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى اليوم ، تعد الميلودراما دراما أو مأساة شعبية ، غالبا ما تكتب نثرا . . . والكثارسيس (أى التطهير) متاح للجميع . . . الجو كئيب ومتوتر ، ومتأثر بالرواية السوداء فى إنجلترا .

Pavis, P. : Dictionnaire du Theatre, ed. Sociales, Paris 1980, p. 243.

(٤) Pixerecourt, G. كولينا أو ابنة الأسرار سنة ١٨٠١ ؛ مسرحية تستغل كثيرا من عناصر فنون الفرجة والديكورات المخيفة ، وتحاول دمج جو من التغريب والفانتستيك ، مع مجموعة من التفصيلات الواقعية .

(٥) Aristote, La Poetique, trad. R. Dupont - Roc et Y. Lallot, Paris, Seuil, 1980 chap. '18 p. 99.

(٦) Lettre de Schiller a Goethe 26 dec. 1797

(٧) Hegel, Encyclopedie des Sciences Philosophiques, t. 1: La science de la logique, trad. B. Bourgeois. Paris. Vrin. 1970. p. 302.

(٨) Staiger, E. La Poetique

(٩) Adorno, Th. W.: La Philosophie de la nouvelle musique, trad. Hildenbrand, H. et Lindenberg, A. Paris, Gallimard, 1962. p. 44

(١٠) يمكن أن يتمحور حول مفهوم الكثارسيس كل تاريخ المسرح ، سواء لتثبيت هذا المفهوم أو لإدانته ؛ ذلك لأنه إما أن يطلب من المسرح أن يكون متعة وتهذيباً ، وإما أن تلام الكثارسيس على أنها « تأثر وقتى . . لا يدوم أكثر من الإيهام الذى أوجده . . . شفقة مجدبة ، تتغذى بذرف بعض الدموع ، ولا تؤدى إلى أبسط فعلٍ إنسانى » . (روسو) .

وبما أن المفهوم ينتمى إلى جماليات الاستقبال أو التلقى . . فإن الكثارسيس تصبح أداة إيديولوجية وأنثروبولوجية أكثر منها أدبية ومسرحية . ويرى جوته أن أرسطو « يفهم الكثارسيس على أنها وسيلة للختام من خلال المصالحة النهائية - التى تنشدها الدراما عموماً ، وتنشدها جميع الأعمال الشعرية (إعادة قراءة بويطيقا أرسطو سنة ١٨٢٧) . أما بريشت فإنه يدين الكثارسيس بشكل متعجل ؛ إذ إنه يرى فيها اغترابا أيديولوجيا للمتفرج . .

Pavis, P. op. cit. p. 57.

(١١) على الراعى : مسرح الدم والدموع ، عدد خاص ، مطبوعات الجديد ، العدد ١١ يناير ١٩٧٣ .

(١٢) نفسه ، ص . ١٠٢ .

(١٣) نفسه .

(١٤) بريشت ، ب . أوبرا بثلاثة مليمات .

(١٥) نجيب سرور ، أوبريت ملك الشحاتين ، دار الثقافة الجديدة ، سنة ١٩٧٧ ، ص . ٧٠ .

(١٦) نفسه ص . ١٠٠ .

(١٧) نفسه ص . ١٠١ .

(١٨) نفسه ص ٨١ .

(١٩) يدعو فيزولوفسكى الموتيفة « الذرة السردية » ، فى حين يرى بروب أن الموتيفة تتحلل فى أثناء عملية التحليل ، وأن « الذرة السردية » التى تتبقى فى المضمون ، واهية للغاية . ويوافق بريمون على نتائج بروب ، ويخلص إلى فشل فيزولوفسكى فى اكتشاف الثوابت الأساسية للنص ، وينحو إلى تفضيل طرح التساؤل على الأشكال دون المضمون .

عناصر الحداثة في الرواية المصرية

فردوس عبد الحميد البهنساوى

ربما يبدو من غير المألوف أن تجتمع عناصر الحداثة والخلود فى عمل أدبى ، خصوصاً بعد ما بدا من زوال قيمة كثير من أعمال الأدب التى انتسبت إلى اتجاهات أدبية متعاقبة فى العصر الحديث . ووجود عناصر الحداثة أو العصرية فى العمل الأدبى يعنى أنه يتصف بخصائص تولدت عن النزعات الحديثة فى الأدب . وقد يصعب الحكم على خلود تلك الأعمال المعاصرة قبل مضى مدة زمنية طويلة ، على أن خلود الأدب هو بقاء قيمته بعد ما يمضى صاحبه ، أو عندما ينقضى عصره ووقته . لذلك كانت هذه الدراسة محاولة لتبين السمات الأساسية للأعمال الأدبية التى تلت النزعة العصرية فى الأدب الغربى ، حتى يتم تعرف أسباب زوال قيمة بعضها . ثم يعمد الجزء التطبيقى من هذه الدراسة إلى الكشف عن بعض ملامح الأدب الحديث وخصائصه فى روايتين مصريتين ، مع الإشارة إلى السمات المخالفة لأسباب الزوال ، التى قد تمنحها قيمة الاستمرارية والخلود .

ويستلزم استكشاف ملامح العصرية فى الأدب الغربى تعريفا مبدئيا بما يقصد بكلمة « العصرية » كما وردت فى الإشارة إلى بعض الاتجاهات والكتابات الأدبية فى بدايات هذا القرن ، كما يستلزم التعريف باختلاف معانى وملابسات استخدام الاشتقاقات من هذا اللفظ فى لغات الغرب (مثل كلمة modern الإنجليزية) . فلقد صاحب تغير المناخ العلمى والثقافى العام فى أوروبا فى هذا الوقت ظهور نزعات جديدة فى الأدب سميت بتسميات اشتقت من هذه الكلمة . وتكرر استخدام أحد مشتقات اللفظ وهو modernism فى الدراسات النقدية ، للدلالة على حب الجديد ونزعة التحديث أو النزعة العصرية فى التأليف الأدبى ، ثم استعملت الكلمة مصطلحا نقديا دالا على هذا المذهب ، وعلى خصائص الأدب المنتمى إليه . أما كلمة modernity فهى تصف الزمن التالى على هذه الحقبة ، كما تصف « حداثة » الأدب أو كونه عصريا . وهى ترتبط بالحالة أو الوضع الذى تولد بعد الحركة الجديدة . وعلى هذا تنقل الكلمة إحساسا بتغير العصر أو البيئة المحيطة بالمبدع - أى بالحداثة .

وقد شاع الرأى بأن حركة التحديث تهدف إلى قطع الصلة بالماضى فى الكتابة الأدبية ، وإلى البحث عن أشكال جديدة من التعبير فى الأدب ؛ لأنها جاءت رد فعل لأدب القرن التاسع عشر ، الذى استقر على الواقعية والطبيعية ، واعتراضا على بعض نماذج من كتابات هذا العصر ، مثل كتابات أرنولد بينيت ، وجالزويرذى ، و هـ . ج . ويلز . وقد بدأ هذا النقد فى مقالات بعض المبدعين والنقاد ، مثل إزرا باوند ، وفيرجينيا وولف ، وإليوت ، وچيمس ، ولورانس ، وچويس ، التى تهاجم الخلق الأدبى الذى لا يراعى الشكل الفنى المفهوم الجميل ، وتطالب الكتاب بعدم الاستطراد الممل فى الوصف الروائى ، والاقتصاد فى طول العمل الأدبى حسب مقتضيات الوحدة الجمالية والفنية للعمل . كتب هنرى چيمس مثلا فى

خطاب إلى أحد أصدقائه يصف الشكل الأدبى الذى لا يعجبه بأن مادته ليست سوى أحجار وقوالب طوب ودبش من كل لون وشكل ، اختلطت وتكومت فإذا هى تكدس نفسها تكديسا ، لتصير تجميعا ضخما متنوعا بدون أى خيط واضح يمكن تتبعه ، وبدون تأثير إنشائى محدد .[1]

ولم يقتصر الذم على الشكل الروائى فحسب ، بل امتد إلى المضمـون أيضـا ؛ فتقـول فيـرجينيـا وولفً عن أعمـال جالزويرذى ، إذ ترى أن الشكل التافه يقود هؤلاء الكتاب إلى مضمون أجوف وزائل ، يخلو من عناصر خلود الأدب : « إنهم يكتبون عن أشياء غير مهمة ، ويهدرون الجهد والصنعة الفائقة ليجعلوا الأشياء التافهة والزائلة تبدو كما لـو كـانت حقيقية ودائمة »[2] . ويؤكد هذا المعنى أن أهداف النزعة الجديدة هى الثورة على القديم ، كما يعكس روح العدوانية على أدب هؤلاء الكتاب .

وكانت قد ظهرت فى مستهل القرن العشرين بعض المؤلفات الأدبية التى تأثرت بالشعر الرمزى ، فجاءت مخالفة تماما لما سبقها من كتابات ، ولذا وصفها النقاد بالجدة والعصرية .[3] وكان الملاحظ أن هذه الكتابات تعكس حساسية جديدة تجاه تجارب الحياة ومشكلاتها . وهى وإن كانت لا ترسى مجموعة موحدة من القيم الجمالية أو الشروط الفنية ، ولا تحدد أهدافا أدبية واضحة ، إلا أن هناك « تشابها عائليا » بينها ، كما أن كتابها ركزوا نقدهم على امتداح السمات المخالفة للقديم فى أدبهم ، وعلى إبداء إعجابهم بهذا الأدب الذى أثبت أنه ابتداعى وتجريبى فى الشكل والمضمون . ثم توالى ظهور الأعمال الأدبية المشابهة من كتاب مثل فرچينيا وولف وهيمنجواى وجرترود شتاين ، وبعض أعمال لورنس . وأخذت الخصائص الأدبية التى تميز هذا المذهب تتضح فى كتاباتهم : مثل معجم هنرى چيمس بكلماته التى تلمح ولا تصرح ، وتراكيبه اللغوية المعقدة ، والبناء العضوى لأعماله ، وكذلك الملاءمة الصحيحة بين المضمون والشكل ، أو الغاية والوسيلة ، باستخدام الكلمات بدون زيادة أو إطناب حتى لا تكون فاقدة لعلاقاتها ، أو غير متصلة بالموضوع .

ولا أريد أن يفهم من هذا أن غزو هذه الحركة للقديم كان سهلا أو ميسرا ؛ فلقد وقعت تحت مؤثرات عدة بدت أحيانا عوامل دفع أو إعاقة . لقد هدأت نزعة التجديد أو كادت تتوقف بعد منتصف العقد الأول من القرن بسبب محاكمة أوسكار وايلد . كما أن بعض كتابها (مثل چيمس ، وكونراد) عانوا من برود استقبال أعمالهم ، وعجز القراء عن فهمها ، فكان چيمس يعجز حتى عن ان يجد ناشرا لأعماله . وكان قيام الحرب العالمية الأولى ذا تأثير سلبى على هذا الأدب فى بادىء الأمر ؛ لأنها حولت انتباه الناس عن الاهتمامات الأدبية إلى السياسة ، وتسببت فى تشتيت الأفكار وفى قتل كثير من رجال الأدب الشبان فى معارك الحرب . ولكنها قد خلقت بعد ذلك مناخا فكريا جديدا متأهباً لتقبل الثورة الفنية والأدبية ، بعد انهيار القيم والمتقنات السابقة على الحرب .

وهكذا كانت بداية العشرينيات هى فترة ظهور كثير من الأعمال الأدبية البعيدة كل البعد - شكلا ومضمونا - عن افتراضات القرن الماضى ومسلماته فى الفكر والفلسفة والفن : مثل رواية لورنس **نساء عاشقات** (١٩٢٠) ، وقصيدة **الأرض الخراب** لإليوت (١٩٢٢) ورواية فورستر **الطريق إلى الهند** (١٩٢٤) . كذلك فإن تجمع أعداد كبيرة من الأدباء فى باريس فى هذا العقد ، ممن أعلنوا رفضهم لقيم الحضارة الغربية التى كشفت عن وجهها القبيح فى الحرب ، وفى القسوة على العمال فى المجتمعات الصناعية الناشئة ، وفى التنكيل بالشعوب المستعمرة بالعالم الثالث ، ساعد على حركة التأليف فى هذا الاتجاه ؛ إذ كان دافع هؤلاء الكتاب تغيير هذا الوجه القبيح للثقافة الغربية ؛ فنادوا برفض القيم الأساسية لهذا المجتمع وهذه الحضارة ، ثم حاولوا البحث عن قيم جديدة تناسب حضارة إنسانية حقيقية وسليمة .

فرض هذا المناخ نفسه ، على المبدع طابعا جديدا للحياة . ومن هنا كانت « الحداثة » هى المناخ الممتد بعد كل هذه التراكمات الفكرية ، وبعد ظهور النظريات الحديثة فى العلوم والأدب والاجتماع ، التى سادت الأفكار حتى بعد فتور النزعة العصرية فى الأدب ، والتى أثرت ومازالت تؤثر فى الأدب والأدباء . ورسخت بعد ذلك كتابات رواد ذلك التيار العصرى ، وأخذوا هم ومن خلفهم يستمدون رؤاهم من الكتابات الجديدة لعلماء مثل فرويد ووليام چيمس فى علم النفس ، وچيمس فريزر فى تاريخ وتطوير الأساطير والعقائد البدائية وتطورها ، وكيركجارد الوجودى ، وكتاباته فى الأخلاق ، وكتابات أينشتاين فى النسبية ، وسوسير فى علوم اللغة . وبدأت صفات الحداثة وعناصرها تتبلور وتتضح فى الأدب العصرى ، كما أخذت المشكلات التى فرضها المناخ الحديث تؤثر على أدباء هذا العصر . ويمكن إيجاز خصائص هذا الأدب ، وبخاصة الأدب الروائى ، فيما يلى :

١ - أصبحت الرواية الحديثة لا تهتم بالبداية التقليدية ؛ فهى تدفع بالقارىء إلى الانغماس فى التيار المتدفق للتجربة التى تحكيها ، والتى يمكن للقارىء أن يألفها تدريجيا من خلال الاستنتاج والربط بين الأشياء أثناء القراءة . وتكون نهاية الرواية غالبا مفتوحة أو غامضة ، تترك القارىء فى شك مما سيؤول إليه مصير الشخصيات ، أو تطرح له احتمالات عدة لنهايات يختار من بينها ما يتصوره .

٢ - تجنب الروائيون استخدام الرواى شامل العلم ، الذى يتطفل على الأحداث ، واستخدموا مناهج سردية متنوعة ،

تطرح وجهات نظر متعددة ، وتعبر عن علم محدود بالحقائق ، أو إدراك معرض للخطأ ، فلجأوا إلى طريق جديدة فى السرد عن طريق الشخص الثالث ، والزمن الماضى ، أو طريقة الاعترافات الذاتية ، أو مثلما فعل چيمس الذى استعاض عن الراوى بما يوصف أحيانا « بالذكاء المركزى » ، أو « الوعى الموحد » ، أو « وجهة النظر » ، ومعناها العين أو الإدراك أو الوعى الذى يخص واحدا أو أكثر من الشخصيات ، وترى من خلاله أحداث الرواية ومواقفها ، خارجية كانت أو داخلية .[٤]

٣ - اختفى الترتيب الزمنى المباشر للمادة الروائية ، وأصبحت الرواية تتناول الزمن بطريقة تتضمن كثيرا من الإشارات المتقابلة أو المتتابعة للأزمنة المختلفة . كما أصبح الكاتب يتنقل فى سرده بين الماضى والحاضر حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية لروايته .

٤ - استغنى كتاب الرواية العصرية عن الزيادات السردية التى ليس لها مهمة فى العمل الروائى ، والتى قد تنزلق بموضوع الرواية إلى السذاجة أو الميل إلى الوعظ ، وأكدوا ضرورة قيام العمل على الوحدة الجمالية المتماسكة ، والبناء الفنى المتناسق . واستعاضوا عن الاختصار فى السرد بطرق بديلة للترتيب الجمالى ، ولتحقيق وحدة البناء ، مثل التلميح ، والتكرار ، واستخدام « الموتيفات » والصور والرموز المتنوعة . وأصبحت هذه الصفات الجمالية فى الرواية تحدد بتعبيرات جديدة ، كالإيقاع ، أو التماسك الفنى ، أو التوازن بين الأنماط الفنية . . الخ

٥ - استخدام بعض الأدباء الأسطورة لتفسير تجربة الإنسان ، ولتعميق معنى العمل الأدبى وإعطائه أصداء من المغزى تزيد من قيمة الموضوع .

٦ - اهتم الفن الروائى بالشعور الداخلى والباطن وغير الواعى للإنسان ، ولجأ إلى تصوير نشاط العقل الإنسانى ، وإلى تمثيل نسيج الشعور الداخلى للشخصية بدلا من تصوير العالم الخارجى . ومن هنا تقلص حجم الأحداث ومجالها ، عما كانت عليه فى الفن الروائى التقليدى ، أو بدت غامضة ، أو تلاشت تماما كى تفسح المجال للتحليل والتأمل والتحليق فى عالم الحلم والاستبطان ، وفحص الدوافع للكشف عن تعقيدات الشعور الإنسانى ، وتصوير تيار الشعور داخل عقل الإنسان .

٧ - قل الاعتماد فى المادة الفنية على الوحى أو الإلهام أو النزعة التلقائية فى الفن ؛ فمادة الفنان الحديث مصدرها إدراكه الإنسانى وتجربته الذاتية . ولذلك انعدم التأكيد والتركيز على التجربة المشتركة ، ودخلت فى مواضيع الرواية تجارب شخصية وفردية خاصة . وتولد من هذه النزعة الإحساس بالذات ، فكان لذلك دوره فى ظهور الأفكار الغريبة عن الحياة الفكرية المألوفة كموضوعات للأدب ، وفى غرابة التراكيب واستخدام اللغة . ومن ثم برزت صعوبة هذا الفن الروائى بما يحويه من غرابة وفكر متضارب ، وبدا واضحا أن جمهور القراء يجد صعوبة فى تلقيه ، فراحت آراء المنظرين للعصرية (بما فيهم بروستProust وجوزيبوفيشى Josipovici) تردد أن هذا الأسلوب الجديد فى السرد يتطلب نوعا جديدا من القراء ، من ذوى الحس النقدى المرهف ، ومن ذوى الذهن النشط . وكما قال بروست « إن كل قارىء يمكنه أن يرى نفسه فى العمل الفنى » . ورأى بعض المبدعين[*] من العصريين أنه لا ضرورة للترجمة الجزئية للجمل عند التلقى ، أو فهم جزئيات العمل الروائى ، ولكن يمكن للقارىء أن يبذل الجهد فى مواجهة التلقى الكلى (أو الإحساس بالعمل ككل) ؛ لأن اللغة ليست أداة توصيل فقط ، وإنما يقصد بتشكيلاتها أيضا إثارة وعى معين لدى القائل والمتلقى .

وبصفة عامة يمكن الإجمال بأن العصرية لم تكن حركة فلسفية أو روحية مدروسة ، بل كانت تمثل حساسية جديدة تميزت بالوعى بالذات ، والرغبة فى الاستكشاف ، والتجديد فى الشكل والمضمون الأدبى ، كما أنها لم تعن بتحديد مفهوم خاص جديد لوظيفة الأدب . ولأنها جاءت أساسا رَدّ فعل للقديم فقد عرفت بأنها تيار يسعى إلى تحطيم القواعد الفنية المألوفة ، وإلى الخلط بين طرق وأساليب فنية عدة ، تجسيدا لنزعة الانطلاق والتحرر الذهنى ، ورفض القيود تعبيرا عن الحرية والميول الفردية .

ويجدر التنبيه هنا إلى نقطتين مهمتين :

أولا : أن الحركة العصرية التى بدأت ثورة على الواقعية لم تجىء لتقضى تماما عليها ، ولم تستطع أن تحل محل المذهب الواقعى فى الأدب ؛ فلا يمكن قبول بعض الآراء القائلة بأن الواقعية توقفت أو فقدت فاعليتها فى النصف الثانى من القرن العشرين ؛ لأنها فى واقع الأمر تطورت ولم تنته .[٦] وتعددت الآراء حول معنى الكلمة ، حتى اختلف معناها من شخص إلى آخر ، ومن وقت إلى آخر ، فخرجت عن المفهوم الضيق القائل بأن الواقعية هى انعكاس طبيعى لكل ما هو موجود فى الحياة . وكان ادعاء العصريين أن الظاهر الذى تقلده الواقعية ليس هو حقيقة الإنسان ، وأنهم يمثلون الحقيقةreality وليس الأمر الواقع realism (وبذلك يقتربون من الحقيقة أكثر من الواقعيين) - كان حافزا للواقعيين للبحث عن أساليب جديدة أكثر ثراء فى التعبير الواقعى .[٧]

ثانيا : أن ازدهار النزعة العصرية لم يستمر سوى عقدين - العشرينيات والثلاثينيات . لكن هذه النزعة خضعت للتقييم ثم الهجوم بعد الثلاثينيات فى فترة ما عرف باسم ما بعد العصرية . بدأ انتقاد العصرية عندما وجه بعض النقاد اللوم للعصريين لرفضهم أو فشلهم فى الانخراط فى المسائل العامة ، وعدم اهتمامهم بالسياسة[٨] ، وبأنهم يوجهون أدبهم للخاصة من القلة المختارة أو الصفوة . ولم يقتصر النقد على موضوعات

ذلك الأدب ، بل تجاوز ذلك إلى الأسلوب الفنى ؛ فيقول جراهام جرين محذرا من أسلوب الرواية الذاتية التى فشلت فى أن ترى الإنسان داخل المجتمع أو جزءا من التاريخ ، والتى تعبر عن رؤ ية ذاتية وقاصرة :

لقد لجأ الروائى فى الرواية الذاتية إلى التنقيب فى طبقات الشخصية الإنسانية ، ولكن فى غمار عمليات الحفر والتنقيب هذه فقد الفنان (الروائى) بعدا آخر ؛ فلقد احتجب عنه وامتنع عليه العالم المرئى ، مثلما غاب عنه العالم الروحى(٩) .

واستمر هجوم النقاد المناهضين للعصرية Anti-modernists(١٠) بعد ذلك إلى أن أصبحت هذه الحركة تاريخا فى الخمسينيات ، بعد أن فقدت تأثيرها بوفاة معظم المؤسسين لها ، وبعد أن فشل أتباعها فى وضع نظريات جديدة لفهم الكون والحياة والأدب ، لتحل محل ما هدم من نظريات .

ولعل أهم أسباب اضمحلال المذهب العصرى ثم اندثاره(١١) أن العصريين أنفسهم رفضوا كل القديم وعجزوا عن رؤ ية البديل الصحيح لما رفضوه ، فتركوا المجال مفتوحا لكل من رأى رأيا ممن خلفوهم . وانتهى بهم الأمر إلى الاندماج مع مذاهب التجريب والإغراب التى خرجت من تحت عباءتهم : كالرمزيين ، ومدعى سيطرة الشكل فى الأدب Formalists ، ومن بحثوا عن التناقضات وعدم استمرارية الحوار وتقطيعه ، أو الإغراق فى الغموض ، وأصحاب التأليف حسب منطق اللا معقول . وكذلك من ركزوا على استخدامات اللغة مثل استعمال المجاز والكتابة metonymic والاستعارات metaphors ، ومن عمدوا إلى المغالاة فى خلق الأساطير mythopoeia .

ولقد نتجت هذه التناقضات عن كثير من الاتجاهات والظواهر التى احتلت الساحة الفكرية منذ ظهور التيار العصرى . وأول هذه الاتجاهات أن العصرية قلبت المفاهيم الراسخة عن الإبداع الأدبى حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وأهمها المفهوم الثابت من أفلاطون حتى ذلك الحين ، القائل إن الفن تقليد لما فى الحياة ، وأنه استجابة لها . فالفن - كما هو معروف - يقول الحقيقة عن الحياة ، ويسهم فى إثرائها وتحسينها ، بأن يجعلها أفضل ، أو يجعلها محتملة . وعندما جاء أوسكار وايلد بفكرته المخالفة بأن الحياة تقلد الفن ، قلب هذا المفهوم التقليدى رأسا على عقب ، وقال إن الفن يقلد الفنون الأخرى وليس الحياة ؛ فكاتب القصيدة مثلا لا يبنى شعره على تجارب الحياة ، ولكن على تجارب شعراء آخرين . وكان بعد ذلك الاتجاه الخطير إلى الفصل بين الأدب والحياة .

وكان لظاهرة حلول العلوم الإنسانية الحديثة محل الفلسفات التقليدية القديمة تأثيرها المدمر بفقدان الإحساس بأى ثبات فى الكون ؛ فتم نسف الإيمان بأى قيمة مطلقة . وعندما انهار أسلوب التفكير القديم والتصور السابق أن الكون مبنى على نظم مفهومة ، ضاع زمن الحقيقة المطلقة . كان ذلك الانهيار بسبب فكر مجموعة من العلماء والمفكرين ، منهم أينشتين الذى هدم إحساس البشر بانتظام الكون ومحدوديته ، وأنهى إدراك الإنسان لأهمية كوكبه - الأرض . أما ماركس فقد هدم الإحساس بثبات مؤسسات المجتمع الدينية والخلقية ، فانهار النظام الأخلاقى القديم . وهدمت كتابات فرويد مكونات النفس البشرية ، وكشفت عن صراعاتها الرهيبة التى جسدت الفوضى داخل الإنسان . وكذلك فعلت كتابات چيمس فريزر ، وخاصة كتابه الغصن الذهبى . ولهذا ذاعت أفكار تجمع بين أرفع التصورات وأدناها ، مما يند عن الإنسان البدائى ، وفوضى العقل الباطن واللاشعور .

أما تدمير الإيمان بالله فكان أفظع ما تمخضت عنه هذه الاتجاهات . ونظرا لحاجة الإنسان إلى الإيمان بأى شىء بديل ، فإنه سمح للقوة المنظمة فى صورة الدولة أن تحل محل الإيمان الضائع . وتمكنت الديانات الجديدة ، ممثلة فى مختلف أشكال السلطة ، من أن تدمر ما بقى من روح الإنسان . وتم الخلط بين حياة المادة وحياة الروح ، إلى أن بدأ البعض يدرك الحقيقة ويذيعها :

عندما تخلص الإنسان الغربى الحديث من روابطه الأساسية ، وحرر نفسه ، كان قد فقد ربه . ولعل هذه هى المأساة الحقيقية ؛ إذ إنه لو كان ما يزال يتوجه إلى الله لاستطاع أن يحتمل أن يعيش وحتى أن يأمل فى الأرض اليباب - العالم الحديث . ولكن الحقيقة المروعة أن كثيرين ممن يعيشون الآن يعتقدون أن الله قد مات . وإن كنتم لا تدركون ذلك ، فإنكم تعلمون القليل عن رفاقكم . ونتيجة لذلك أصبحت الحرية عند الإنسان الحديث عبئا لا يقوى عليه ، ولم يعد يحتمل عزلته . وهو يشعر الآن أنه من المحتم عليه أن يجد وسيلة يتحرك بها فى الاتجاه المعاكس ، أن يهرب ، أو أن يحسن وضعه هذا .(١٢)

وفى عالم الأدب توالت وتدفقت النظريات الأدبية التى ظهرت فى اتجاهات عدة ، واختطت لها خطوطا فكرية ونظرية وتطبيقية مختلفة ، فبدت الصورة غير واضحة فى أذهان الأدباء ، وعانوا من الحيرة بين الجديد والقديم من الموضوعات ، كما حاروا بين إعادة تقييم القديم وملاحقة الجديد . وأعقب ذلك غياب الاتجاهات المعروفة فى الأدب ، مثل الكلاسيكية والرمزية والرومانسية . وكذلك الإطارات التقليدية فى التعبير ، فلم تعد هناك مناهج أدبية واضحة ، بل وجدت أفكار غير منطقية ، مثل فلسفات العدم والعبث ، وكتابات بيكيت وبعض الكتاب الأمريكيين من التأثريين فى الأربعينيات والخمسينيات . واتبع

كتاب فرنسا فيما بعد العصرية (بعد الثلاثينيات) أسلوبا فى الكتابة رسموا من خلاله عالما يستعصى على التفسير ، يرون فيه أن حياة الإنسان محنة ، وضرب من العبث والجنون . وتواكب ذلك مع نزوع الوجودية إلى تحرر الإنسان من أى سلوك إلزامى أو غريزى ، واعتبار الحياة عبثا يعانى فيه الفرد من الخوف الدائم ، بدءاً بلحظة الانفصال عن رحم الأم فى الميلاد ، وانتهاء بالخوف من انفصال آخر عن هذا العالم بالموت . وأنتجت هذه الأفكار أدبا تميز أحيانا بالغرابة أو بالجاذبية ، إلا أنه لم يكن ذا دلالة صحية أو سليمة .

أما المذاهب النقدية فقد تشتتت بين من يحبذون المضمون ومن يحبذون الشكل ، خصوصا عندما بدأ تنظير جديد لدور اللغة فى الأدب ، بعد الاهتمام بفكرة سوسير Saussure عن اللغة ، وتفسيره الجديد لها ، ليس باعتبارها أداة ثابتة لتصوير العالم ، ولكن على أنها وسيلة مرنة تسمح بالخلق . وأدى تفسيره هذا ، مع تفريقه بين الاحتمالات اللغوية والبيان الفردى والأفعال الكلامية التى تطرحها وتقدمها اللغة فى نص من النصوص ، إلى ظهور تيار البنائية فى النقد ، الذى أخذ فى الفصل بين اللغة وعناصر العمل الأدبى الأخرى ، مثل الحبكة والشخصيات .. الخ . كذلك أكد الناقد الفرنسى بارت Barthes فى فكرته عن النقد الحديث Novelle Critique أهمية الشكل ، حيث قرر أن اللغة هى أساس العمل الأدبى . ثم ظهرت نظريات نقدية متنوعة أقحمت على الأدب علوما أخرى تدخلت وفرضت نفسها عليه ، مثلما فعل من عرفوا بعلماء الاجتماع الأدبى ، أوهم النقاد الذين يعدون الأعمال الروائية وثائق اجتماعية ، ويدأبون على إرجاع كل ما فى العمل الأدبى إلى المجتمع وظروف الكاتب الاجتماعية ، أو البحث عن الأصل الاجتماعى للأديب .(١٣) وانتشر مع هذا المذهب تأكيد العلاقة بين النقد وعلم النفس ، الذى جعل الناقد ينساق مع علم النفس عندما يناقش الحالة الذهنية التى ينشأ فيها الخلق الفنى ، والذى أرسى نظريات جديده عن طبيعة النشاط الإبداعى .

لكن أخطر النظريات على الأدب هى النظرية الماركسية فى النقد . وقد بدأت بلومها البنائية ، لادعائها أن الأدب يخلو من أى اهتمامات بالمجتمع . كما هاجمت أنصار الشكل ؛ لأنهم يركزون على الشكل ، فى حين يركز الماركسيون على المضمون الاشتراكى للأدب . ثم راحت تنادى بأنه لابد أن تكون للأدب مهمة اجتماعية وسياسية (كما فعل أشهر ناقدى الماركسية ، الناقد المجرى لوكاش وأعضاء مدرسة فرانكفورت) . كذلك أدانوا من أسموهم بالمعزولين ثقافيا ، أو « مثقفى الصفوة » ممن لهم ميول أدبية كلاسيكية ، بسبب تقديرهم للأدب الإغريقى وأدب شكسبير . وكان لهذا الفصل(١٤) بين فئات المثقفين أسوأ الأثر على النقد والأدب ، بتثبيته لفكرة الواقعية الانحيازية التى تغفل عنصر الفن فى سبيل الانحياز أو الالتزام ، وتدعو إلى التشيع والتصارع .

كان أثر ذلك على النقد أن قضى على النقد الجمالى ، وانتشر النقد الذى يقوم على مناهج جديدة ، مثل التحليل النفسى أو الماركسى أو التركيب البنائى ، وكلها تركز على عوامل وأشياء خارج العمل الفنى والأدبى ، وتستخدمها لتبرير خصائص هذا العمل . وقد أفسد هذا الاتجاه النقد ، وأثار المعارك بين النقاد والكتاب ، وأشاع الصراعات بين المذاهب المختلفة ، فكانت ضآلة حجم النقد الجيد .

أما أثر هذه المغالاة فى المذاهب النقدية على الأدب فقد كان إحداث بلبلة فكرية حيرت المبدع الذى كان يريد أن يستقر فكريا . وتلاشى بسبب هذا التصارع الفكرى الفن الأصيل . وانتشرت تسميات عدة ومبهمة للأدب ، مثل « الأدب الأسود » ، « والشعر المهموس » . وتعددت أنواع الرواية بتعدد المذاهب ، فكانت علمية وفلسفية وسياسية وواقعية اجتماعية . ومن هنا استنفد الأديب جهده فى محاولات عقيمة للإلمام بحركة الإبداع المتنافر ، وفى متاهات التعرف على المذاهب النقدية . وكان رد الفعل لديه إما التمرد أو التشتت الذهنى . وانصرف الأدب نتيجة لهذا التشتت والفراغ الروحى من أدب الفكرة الجادة إلى أدب الإثارة ، فنشأت أنواع من الرواية البوليسية ، مثل روايات العنف والرعب والرواية التاريخية التى تهدف إلى الإثارة فقط . ولم يترك هذا التخبط وهذه المغالاة للأديب سوى الانغماس فى التشاؤم ، مثلما ظهر فى كتابات كافكا وجويس وبيكيت ويونسكو ولورانس وإدوارد ألبى .

بعد هذه الإشارة إلى الخلفية الحضارية والثقافية التى أثرت فى الأدب الغربى الحديث ، وشكلت وجدان الأديب العصرى ، يمكن تصور مناخ « الحداثة » الذى يفرض نفسه على المبدع الآن ، ويمكن أيضا تخيل المشكلات التى تحيط بالأدب فى مثل هذا المناخ . وكما أن هناك مشكلات قد تكون مشتركة بين أدباء العالم جميعا ، فهناك بالتأكيد مشكلات خاصة بالأدب وبالأديب فى العالم العربى ، الذى يعيش أزمات العصر بعامة ، ويعانى من واقعه الخاص فى وطنه العربى كله .

وأول المشكلات العامة التى يواجهها الأديب فى العصر الحديث هذا الانفجار الهائل فى المعلومات والمعارف والعلوم وتطورها السريع ، الذى أصبح يشكل عبئا على إدراك الأديب ؛ إذ يسعى الفنان دائما إلى أن يدرس كل الظواهر حوله ، وأن تكون حساسيته هى حساسية العصر ، وتكون موضوعاته وأسلوبه ملائمة لروح عصره . ومن بين هذا التنوع فى المعرفة أيضا هناك صعوبة البحث عن موضوع أدبى يشد انتباه القارىء ، ويضيف إلى تجربته .

ولقد أثرت كذلك على الأديب سرعة إيقاع الحياة فى مجالات أخرى غير العلوم والمعلومات ؛ فهذا الإيقاع السريع لا يسمح بالتأنى أو بالتعمق ، استيعابا أو خلقا . فالمبدع ليس مطالبا بالعلم بما حوله فقط ، لكنه لابد أن يهضم ما يشاهد ، وأن يتعمق الظواهر ليستوعبها ذهنه الخلاق . وطابع الحياة الحديثة لا يسمح بذلك ؛ فأثر هذا الطابع على نتاج الأدب الذى اتسم بالقلق والتوتر والمعاناة . ويفصح البعض عن أسباب أخرى لهذا التوتر ، فيقال إنه قهر العلم الحديث ، وضياع الإنسان أمام الآلة ، وتهديد الحرب النووية ، وصراع القوى الكبرى ، وسيادة روح العنف والظلم ، وكلها أمور تؤرق أصحاب الوجدان المرهف من الكتاب والأدباء .

أما الاتجاه إلى الفردية فى التفكير الحديث فقد أدى إلى تفكك الارتباط فى التعبير والخلق بين الفرد والآخرين ، فضاع الاتصال بين المبدع والمتلقى . وربما يكون اللجوء إلى غرابة التجربة الأدبية وطرافتها يسلكه الأديب لجذب اهتمام المتلقى ، لتبدو تجربته متميزة . لكن الأديب أيضا يخشى أن تؤدى الطرافة إلى النفور . وهذا ما يجعل التوتر بين الخصوصية والعمومية (حتى يمكن للقارىء أن يشارك فى التجربة) قائما بصفة دائمة . وبهذا أصبحت محنة الكاتب العصرى هى رفضه للمألوف من الأفكار والتجارب ، وعجزه أحيانا عن بلورة أفكاره ، والبحث عن تجارب تحل محلها . وأحياناً ما يخفق الكاتب ، بعد أن يلجأ إلى تجارب ذاتية جديدة فى هضم هذه التجارب والتعبير عنها ، ومن ثم يعجز عن توصيلها إلى القارىء ، وتكون المشكلة هنا هى كيفية العثور على أشكال أدبية يمكنها استيعاب تعقيدات التجربة الذاتية الفردية ، ويكون لها أيضا مغزى إنسانى عام . ولكن من المؤكد أن لجوء الأديب إلى تجارب ذاتية غريبة يقطع الصلة بينه وبين قرائه ، أو يغير - على أفضل الاحتمالات - العلاقة التقليدية بين المبدع والمتلقى ؛ لأن القارىء يرغب فى التجربة المألوفة التى يفهمها ويستطيع الحكم عليها . والاتجاه إلى التعبير عن الذات فقط هو انغلاق للأديب وفناء لقيمة الأدب .

ومن نفس منطلق الإثارة وشد الانتباه قد يلجأ الأديب إلى ابتكار أسلوب ينفرد بالتعبير من خلاله ، فتكون محاولة العبث بالشكل الفنى التقليدى . ولقد أطلقت أسماء عدة على هذه التجارب الأدبية ؛ ففى مجال الرواية عرفت باسم الرواية التجريبية ، أو رواية الشكل ، التى لا تلتزم بأية قواعد أو قوانين مألوفة ، والتى تفقد قيمتها عند القارىء بسبب الإغراب . ونستطيع أن نستشف أن إحدى مشكلات الأدب على هذا النحو هى التعرض للزوال إذا ما اتجه الكاتب إلى رفض الموضوعات أو الأساليب التقليدية .

لكن الجانب الآخر من الصورة ، أو التعبير بالأساليب التقليدية ، لا يخلو من مشكلات . فالتعبير الواقعى لا يخلو من الرتابة ، وقد يبعث على الملل . وهو يفرض قيودا عدة على الأديب حين يأخذ بأن الفن تصوير واقعى للحياة أو المجتمع ، على نحو يحدد دوره ، ويضيق مجال اختياره للموضوع . ومن حيث الأسلوب ، يعانى المبدع من رتابة الأسلوب الواقعى ، كما يخشى أن يعمد المتلقى إلى قياس التجربة الأدبية على الواقع ؛ إذ يغرى الأدب الواقعى بمطابقة محتوى العمل الفنى على ما فى الحياة ، وتقييمه تبعا لذلك . وهذا يحد من خيال الأديب ، عندما يكون خوفه من مقابلة عمله بالواقع قيدا عليه .

ويرى البعض أن أكبر مشكلات الحداثة هى أن الأديب يحيا فى عصر وسائل الإعلام المتعددة ، كالإذاعة المسموعة والمرئية بجميع أنواعها ، فى مواجهة الكتاب الأدبى . فمن حيث الخلق ، تطغى هذه الأدوات والمؤسسات على وقت المبدع ؛ ومن حيث التلقى تصرف القارىء عن الكتاب تماما ، وقد لا يقوى الأديب على منافسة هذه الأجهزة فى المجتمعات الغربية ، إلا أن طغيانها فى المجتمعات المتطورة يعد طغيانا شاملا . فهى مصادر إلحاح دائم على حواس المتلقى ؛ وهى مصادر ميسرة وسهلة للتسلية والمعرفة . وقد يعلل هذا نزوع المتلقى الآن إلى الأدب الخفيف أو المبسط . وتبرز مشكلة الأديب عندئذ إذا اتجه إلى إنتاج عمل أدبى عميق .

وكما أثرت هذه الأجهزة فى الأدب ، أثرت كذلك فى المجتمع والأسرة ، فجعلت دور الأسرة التربوى والتعليمى يتراجع ، لتحل تلك الأجهز محله . ولذا فإن المفاهيم الجديدة التى بثتها فى المجتمع قد أدت إلى تغير فى العلاقات الاجتماعية والأسرية : كعلاقة الزوج بالزوجة والآباء بالأبناء . . الخ . ويتبع هذا التغير فى العلاقات الإنسانية والعائلية تغير فى السلوكيات والقيم الاجتماعية والدينية ، وفى الأخلاق بوجه عام ، وهذا التغير يستحث الأديب دائما على أن يرصد هذه العلاقات والتغيرات ليتفاعل معها ويحسن التعبير عنها .

وكما أسلفت فإن الأدب فى المنطقة العربية يواجه مشكلات من نوع خاص . وإذا كان بعضها ليس له صلة مباشرة بالحداثة فإنه قائم . وأولى هذه المشكلات تفشى الأمية فى معظم المجتمعات العربية ، وشعور الأديب بأن قطاعات عريضة فى مجتمعه لا تهتم بما يكتب أو لا تدرى عنه شيئا . وربما كان قارئوه من الخاصة لهم مشاغلهم أيضا فى غمار ظروف الحياة الحديثة ، فيتقلص بذلك الجمهور القارىء تماما ، ولذا يشعر الأديب بالإحباط والعزلة .

وتتصف بعض المجتمعات العربية كذلك بعدم الاستقرار الاجتماعى ، الذى يعزى إلى احتكاكها على مستوى الأفراد وعلى مستوى الدولة بعالم الغرب . وتتصف بعضها أيضاً بالتغير السياسى لسبب أو آخر . ولا يعطى هذا التغير المستمر على المستويين الاجتماعى والسياسى فرصة للأديب للمعايشة والفهم لكثير من الأحداث . فعندما تنقضى ظروف قديمة تذهب رغبة

الكاتب فى أن يكتب عنها . وقد يسبب التغير الدائم خللا بداخل الأديب فى التوازن بين الانفعال والتعبير، فتفتر طاقة الخلق لديه، لعجزه عن ملاحقة الأحداث والتأثر الكافى بها، والتعبير عنها . ويحكى نجيب محفوظ عما أسماه « التوقف الثالث » فى حياته الأدبية (وهو يشير بذلك إلى مرحلة من الفتور فى الخلق)، فيقول إنه حينما ذهب المجتمع القديم - مجتمع ما قبل الثورة - ذهبت معه كل رغبة فى نفسه لنقده والكتابة عنه . ثم يستطرد : « وظننت أننى انتهيت أدبياً، ولم يعد لدى ما أقوله أو أكتبه، وأعلنت ذلك، وكنت مخلصا فيه، ولم يكن الأمر دعاية كما ظن البعض . . وظللت على هذه الحال من سنة ١٩٥٢ حتى سنة ١٩٥٧ لم أكتب كلمة واحدة»[١٥] . وهكذا يقتل التغيير الحافز على الكتابة إذا ما حقق آمال الأديب ومطالبه كما فى الثورة، وإذا ما عجز هو عن فهم التغيير وإدراك كنهه .

وكان من آثار احتكاكنا بالغرب أيضاً حيرتنا بين الأصيل والمستحدث . ففى مصر مثلا بدأت الدعوة إلى أدب وطنى وقومى عند نماء الروح الوطنية بعد ثورة ١٩١٩ ؛ ولكننا لم نستطع الاستمرار والتعمق فى البحث عن أصالتنا وذاتنا، بفعل معوقات خارجية، حضارية وسياسية، يسجلها التاريخ المصرى الحديث ولا حاجة الآن لتكرار ذكرها . استمرت هذه الدعوة طوال الثلاثينيات وجزء من الأربعينيات، ونشرت بيانات فى الصحف تلح فى الدعوة[١٦] إلى أدب يفصح عن كياننا، ويحلل شخصيتنا القومية ؛ إلا أننا شغلنا بعدئذ بقضايا سياسية أخرى، فأهملنا تراثنا العربى، واكتفينا بمراقبة نظريات الغرب النقدية والأدبية فى ذلك الحين، وبمشاركة أهل الغرب تشتتهم وضياعهم - وهو أنأى ما يكون عن عقائدنا الإيمانية، ونظرتنا الثابتة للكون وقضاياه . ولم نكتف بالمراقبة، بل عانى بعضنا الحيرة والتخبط عندما صدمته التيارات الغربية التى بنيت على الإلحاد وعلى خواء الفكر وزيفه . ولعل الاستغراق فى التنظير عند بعض النقاد العرب نتج عن متابعة تيارات النظريات النقدية فى الغرب ومحاولة الإلمام بها .

ومع انحياز بعض النظم السياسية فى الوطن العربى إلى الفكر الشيوعى، جاءت نظريات توظيف الأدب والربط بينه وبين السياسة بكل قيوده ومشكلاته، فأفسدت فكرة التزام الأدب بالدعوة للمجتمع الاشتراكى الجديد الحياة الأدبية بحيث أصبحت تمس كيان الأديب وعمله، والقيم التى يدافع عنها ؛ لأنها قيدت مواضيع الأديب ورؤيته . كان ذلك بدعوى الحاجة إلى أسلوب الواقعية الموجهة، التى ترى تكليف الأديب بواجبات إعلامية لإيجاد التغيير الاجتماعى المنشود . وتجاوزت هذه النظم فرض أسلوب إبداعى على الأديب إلى توصيف نوعية متلقى الأدب، فطالبت بأن يكون الأدب موجها إلى فئات معينة . ثم كان التدرج القاتل الذى ضيع مفهوم مهنة الأدب وقضى على قيمته فى هذه المجتمعات . أولا كان خداع الأديب بإقناعه بأنه القيادة الفكرية التى توكل إليها مهام التوجيه الفكرى لحماية المكاسب الاشتراكية، وخلق الوعى الشعبى . فإن لم يرضخ، تكون الإدانة بأنه غير فعال فى مجتمعه، لأنه يبتعد عن الجماهير، وينزع إلى التأمل الفكرى، وينشغل عن الواقع الاجتماعى . وبعد الإدانة يأتى العزل، ونبذ الأديب وعزله يكون الغرض منه إبعاده عن القضايا الفكرية والفلسفية التى قد تخالف رأى الحكام والموجهين . ويتبع ذلك الادعاء بأن الفكر وحده لا فعالية له إلا إذا ارتبط بحركة الجماهير، وبأن الشعب هو الأستاذ، ولا ولاية للقلة من المثقفين عليه . وهذا الادعاء يقلل من شأن الفكر ومن قيمة المثقف . وبعد إساءة الظن بالمثقف وتحقير دوره، يأتى دور الاضطهاد والتفرقة بين فئة الأدباء أنفسهم . وفى النهاية تعلن الحرب على الأديب (وهو بطبيعته يرفض القهر) ؛ وتتخذ الحرب فى بدايتها أسلوب الاستخفاف والإغفال، وتنتهى بسلاح النقد المميت .

وقد أدركنا بعد حين أن النقد الذى نما فى ظل هذه البيئة الفكرية يمثل أقسى مشكلات الحداثة فى الأدب العربى ؛ فقد اختل أسلوب تقييم الأدب والأدباء بما راج من مفاهيم نقدية خاطئة . ولا يخفى علينا الخلط فى معايير الحكم على الأدب الذى ساد وتحكم، فعلى سبيل المثال يمكن أن نتأمل ما شاع من تفضيل أديب على آخر بحكم نشأته الطبقية وليس بالحكم على إنتاجه الأدبى حكماً موضوعياً مجرداً، فالأديب من الطبقة البرجوازية أدبه أقل صدقاً، لأنه :

> لن يكون فى مثل صدق الفنان الذى تنجبه الطبقة العاملة . وربما يؤدى افتقار الأديب العامل إلى التعليم الكافى، وقلة محصوله اللغوى، وظروفه النفسية والاجتماعية القاسية . . ربما يؤدى ذلك إلى صعوبة تعبيره فى حيوية وسلاسة ؛ ولكن الأعمال التى يكتبها أدباء الطبقة العاملة أكثر صدقاً[١٧] .

وقياساً على ذلك انطمست معالم النقد الصحيح، واندثرت معاييره السليمة، وأطلقت التسميات على الأدباء تقييما لهم، لا لنتاجهم الأدبى : فهم إما شعبى أو برجوازى أو منعزل أو تقدمى أو ثورى أو تقليدى . والأدب تعليمى أو مصقول أو إقطاعى أو « خشن » للعامة من الشعب . وضاع فى خضم هذه الترهات دور الأدب الحقيقى بما هو تعبير عن الحياة الإنسانية، يكشف عن وجدان الإنسان وصراعات نفسه ومتناقضاتها . ونسى كثير من القائمين على النقد أن الأدب لا ينبغى أن تحكمه إلا العوامل الجمالية والأسلوبية . وشعر كثير من الأدباء المتقنين أن مكانتهم الاجتماعية والفكرية قد اهتزت فى مواجهة المد الناشىء عن الطبقات الجديدة وكتابها . ومن ثم تلخصت مشكلات الأدب فى قولبة الفكر ووأده، وقتل الإبداع الجيد، وتقييد الرؤيا الفنية . أما الأديب فأصبح معرضاً للهجوم والنقد الجائر، بعد أن خضع التقييم الفنى لمعايير خارج العمل الأدبى .

ولو جاز أن نرجع مشكلة ذيوع الأدب الهابط فى بعض المجتمعات العربية الحديثة إلى ظاهرة بعينها ، لأمكن القول بأن تحديد نوع المتلقى ، وفرض الفئة التى يوجه إليها الأدب على الكاتب ، قد ساعدا على قيام هذه المشكلة . فإعراض القارىء عن الأدب الجيد منشؤه « أقلية » ذوقه على نوع من الأدب فرض عليه - إذا جاز هذا التعبير . وقد اهتدى أدباؤ نا الكبار إلى هذا الرأى قبل استفحال هذه المشكلة بسنوات ؛ فيقول محمود تيمور فى إحدى مقالاته :

> إذا راعنا أن الإنتاج الأدبى الفنى محدود الانتشار ، قليل الحظ من الرواج ، فمن الخطل أن نرد ذلك إلى أن الجمهور زاهد فى الفن الرفيع ، علينا أن نتبين الحواجز التى تقام لذلك عمداً .
>
> ربما كان من الحواجز تقريب الإنتاج الأدبى غير الفنى من الجمهور ، والهاؤه به ، وخداعه عن غيره ، والحيلولة بينه وبين ما يوقظ فيه كوامن السمو بذوقه إلى الرفيع من إنتاج الأدب الفنى[١٨] .

فإذا انتقلنا بهذا إلى مشكلات الحداثة التى تمس الأديب المصرى أكثر من غيره من الأدباء العرب ، فإننا نلاحظ أن طبيعة الحداثة فى حياة مجتمعنا ، التى غيرت العلاقات الإنسانية بحيث أصبح كل إنسان مسئولاً عن نفسه ، ومشغولا بما يعنيه وما يريده هو عن ما يريده الآخرون ، قد تركت لدى بعض الأدباء الناشئين الانطباع بأنهم يواجهون مستقبلهم بلا مناصر ولا معين . وهم كما يرون ، يعانون من مشكلات النشر والنقد ونقص التوجيه أو غيابه ، وفى هذا شىء من الحقيقة . غير أن الوجه الآخر من الحقيقة يوحى بأن قانون العصر هو قانون العبقرية الفردية ؛ لأننا بحكم مناخ الحداثة أيضاً ، لم نعد نملك المؤسسات أو الأفراد أو القوة الاجتماعية الدافعة التى تساعد الأديب أو تتبناه ، مثل نظام بلاط الملوك أو رعاية الأمراء . وقد ثبت فى فرنسا وأمريكا مثلا أن العبقرية الفردية تستطيع أن تفرض نفسها على دنيا الأدب ، حيث استطاع كتاب وكاتبات حديثو السن ، وأصلاء فى الموهبة والجدية ، أن يكسبوا أرضا فى الساحة الأدبية عن جدارة .

أما المشكلة الثانية التى تؤرق الأديب المصرى فهى وجود جمهور جديد أفرزته التحولات الطبقية السريعة ، وهو جمهور يتجه إلى الفنون البسيطة بطبعه ، ولكن قدرته المادية وحجمه فى المجتمع يحتمان سرعة الارتقاء به وصقل ذوقه . وهذا أمر جدير بالعناية ، لإحداث الترقى الحضارى للدولة . إن الضمير الفنى للأديب يملى عليه أن يسارع بالأخذ بأيدى هذا الجمهور ، وإن لم يفعل فهو يتخلى عن واجبه نحو هذا القطاع من مجتمعه . وهو فى حيرة ؛ لأن الصلة بينه وبين هذا الجمهور منعدمة . ولا يعنى هذا أن نعود لفكرة الأدب الموجه ، ولكنه تأكيد لمهمة الفن ، وهى تهذيب وجدان القارىء والارتفاع بثقافته الفنية .

وتبقى نقطة مهمة ، تلقى مزيداً من الضوء على موقع الأديب المصرى من العصرية ، وحساسيته تجاه مناخ الحداثة . ففى مصر تنبه أصحاب المدرسة الحديثة فى الأدب فى العقد الثالث من هذا القرن إلى ضرورة الخروج بالأدب من دائرة التحفظ والسذاجة واللافن ، إلى مجال أرحب ، يتلاءم مع « التطور الحديث فى العالم المتحضر » كما جاء فى كتاباتهم فى ذلك الحين . ونادوا بالتجديد لتتبلور شخصية الأدب المصرى الحديث . وواقع الأمر أن هذا الاتجاه كان صدى للعصرية كما عرفها العالم الغربى ، وفى الزمن نفسه تقريباً ، إلا أنه اتجاه سار متأنيا فى غير تعنت ولا شطط . وعندما ظهرت بوادر التمرد على بعض القوانين والقوالب النقدية الثابتة ، وأعلنها كثير من كتابنا (مثل طه حسين بنزوعه أحياناً إلى الذاتية ، وعدم الاكتراث برأى القارىء أو الناقد ، وفى بعض أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية ، وبعض آراء يحى حقى النقدية) ، كان ذلك صدى مخففاً آخر من أصداء المذهب العصرى . وكان تمرداً محدوداً ، وفى نطاق الضرورات الفنية التى لا تفسد العمل ، وليس لغرض الهدم والتقويض . أما عندما تأثر مبدعونا بالجدل العصرى حول الشكل والمضمون ، فقد حدد الكثير منهم ما يراه مناسباً لأسلوبه فى الإبداع ، ولتوصيل رؤ يته الأدبية . ولم يضح منهم كاتب بالمضمون فى سبيل المغالاة فى تحديث الشكل[١٩] ، حتى فى بعض الكتابات التى ساد الرأى بأنها تنتمى إلى مسرح العبث . وغلبت الإشادة بضرورة وجود الشكل الفنى ، وعدم انفصاله عن المضمون ، مثلما يشهد بذلك رأى يحيى حقى فى توصيف الخلق الأدبى : « الأدب هو فن النحت بالكلمات » ، الذى عبر عنه فى رحاب جامعة المنيا . ولذا فإنى أستطيع القول بأن الأدب المصرى برغم تأثره بظروف العصر قد تمكن من الإبقاء على طابع خاص ومتميز يكاد يجمع بين النقيضين : وجود عناصر الحداثة وتطويعها ، مع الإبقاء على عناصر أخرى أصيلة ، تنبع من عقيدتنا ، وتضفى قيمة على العمل الأدبى . وهذا ما سوف يكشف عنه تحليل عملين روائيين من أحدث أعمال أديبينا الكبيرين نجيب محفوظ وثروت أباظة .

تبهرنا رواية **أفراح القبة** لنجيب محفوظ بروعة بنائها الدرامى ، الذى يعتمد أساساً على تعدد الرواة . فهناك أربعة شخصيات محورية ، يتتابع سردها للأحداث ، وتتحرك جميعاً فى أبعاد الأحداث نفسها ، بحيث يمكن أن يتكرر حدث معين فى سرد كل منها . لكن تفاعل هذه الشخصيات مع الأحداث يختلف ، ورؤ يتها للحقيقة الواحدة تتنوع بتنوع ظروفها ، واختلاف تكوينها النفسى ، ووجهات نظرها . لكن الرواية تستمر فى إطار بناء محكم تمام الإحكام ؛ لأن هناك خطا درامياً

واحداً يضيف كل سرد من الشخصيات الأربعة إليه شيئاً حتى يكتمل الشكل العام . وبذلك تكشف التشكيلات البنائية الواردة فى رواية كل شخصية ، بما ينشأ عنها من تفاعل ، عن الموضوع العام للرواية شيئاً فشيئا باطراد السرد ، مثلما تضيف الفرشاة للوحة الفنية ، ومثلما يكتمل التشكيل الموسيقى بعد تكرار الجمل الموسيقية نفسها . كذلك تجسد هذه التكوينات البنائية الصراع على المستويين الفردى والعام .

يمثل قطبى الصراع على المستوى الفردى شخصان يمثلان الشر والخير على التوالى : هما طارق رمضان وعباس كرم (الراوى الأول والراوى الأخير) . يبدأ طارق رمضان سرده بكلمة « الخريف » ، مشيرا إلى فصل التدريب على المسرحية الجديدة فى فرقة سرحان الهلالى . وتبدأ الرواية بحدث فى لحظة الحاضر ، هو جلسة قراءة المسرحية التى ألفها عدوه اللدود عباس كرم . وطارق رمضان ممثل فاشل بالفرقة ، وفاسق ، ولديه طاقة شر وحقد كبيرة تجعله « يحلم بتدمير العالم »[٢٠] . وعلى الرغم من أنه من عائلة محترمة (أبوه من باشوات الجيش القديم ، وإخوته قنصل ومستشار ومهندس) إلا أنه مهمل فى عمله ، تحكمه هواجس الفشل ، فيتخيل أنه فى حرب مع الدنيا والناس .

ويتضح من وجهة نظره أن صراعه الأكبر مع مؤلف المسرحية ، غريمه الذى استطاع أن ينتزع منه عشيقته «تحية» ويتزوجها . ويتخلل السرد ارتداد زمنى إلى أحداث تمثل بؤرة الحقد والحزن والهزيمة فى ضمير طارق : لحظة هجرته « تحية » لتتزوج من عباس ، وجنازتها عندما ماتت بعد ذلك . وهناك شخصيات أخرى لها دور فى هذا الصراع ، مثل سالم العجرودى مخرج الفرقة ، والناقد فؤاد شلبى ، وإسماعيل ودرية نجما الفرقة ، وأحمد برجل ، عامل البوفيه ، وأم هانى ، خياطة الفرقة وزوجة طارق بعد أن هجرته تحية . وبعد أن ينتهى المخرج من تلاوة المسرحية موزعاً الأدوار عليهم ، يكتشف طارق أنها تسجيل لحياة عباس بكل أحداثها ؛ بها اعتراف المؤلف بأنه وشى بأمه وأبيه اللذين كانا يديران منزلهما للقمار ليدخلهما السجن ، وبأنه قتل زوجته « تحية » وابنه . ويعتقد طارق « أنه مجرم لا مؤلف » ، ويصر على كشفه والإبلاغ عن جرائمه ، فى حين يرى الجميع أن طارق حاقد ومجنون ، ولا يملك أن يقيم الدليل على صدق هذا الاتهام ، وليس له الحق فى أن يقابل أحداث المسرحية بما جرى فى واقع الحياة . ويصارحه المدير بأن مشكلته هى أن « الحقد يعمى بصيرتك » .

من هنا تتولد فكرة رئيسيه فى الرواية ، وهى فكرة المقابلة بين المسرحية والواقع ، وتتضمن تساؤلا حائراً عن حقيقة عباس : هل هو قاتل وملوث حقا ، أم أنه نقى وبرىء مما يتخيله طارق ؟ ويتنوع أسلوب السرد ، فينتقل من الحاضر إلى الارتداد الزمنى ، ومن النجوى الداخلية إلى الحوار الخارجى ، ليعرض أسباب الصراع وأبعاده بين طارق والمؤلف . وتختص لحظات السرد فى الزمن الحاضر بمحاولات طارق للبحث عن المؤلف الذى اختفى بعد كتابة المسرحية . تمثل هذه المحاولات خط الأحداث الرئيسى ، وتتوازى مع هذا الخط الفكرة الأساسية عن مدى تطابق المسرحية مع ما حدث فى واقع الحياة . ومع تطور الحدث تتطور هذه الفكرة لتسلمنا إلى « تيمة » أقوى ، هى « أين الحقيقة حول مصير المؤلف » ؛ هل انتحر حقا كما كتب فى مسرحيته ، أم أنه مازال حيا ؟ وإن كان لم « يقتل » نفسه فأين يختفى ؟ وكلها تساؤلات تتردد على لسان شخصيات الرواية .

وتنتهى الاستعدادات ، ويأتى يوم عرض المسرحية ، فتحقق نجاحاً كبيراً . يسرد طارق أحداث «ليلة الافتتاح» وهو غاضب من نجاح غريمه : « فالجمهور غارق فى الصمت أو منفجر فى التصفيق »، «والمؤلف المجرم الجبان غائب» (ص ٣٢) . ثم يجاهر باتهام عباس « بالخيانة والقتل » ، لكن درية تسارع بالدفاع عنه . وفى حوارهما عن عباس ينتقلان فجأة إلى إشارة مباشرة إلى واقع المجتمع المصرى فى سنوات اللاحرب واللاسلم بعد انتصار ١٩٧٣ :

درية :

- لم يقتل ولم ينتحر .
- لن ينتحر ولكنه سيشنق . .

رجعت تقول :

- كان يجب أن يقودنا النصر إلى حياة أيسر .

فقلت بسخرية :

- لا يحيا حياة يسيرة إلا المنحرفون ، لقد بات البلد ماخوراً كبيراً ، لم كبست الشرطة بيت كرم يونس وهو يمارس الحياة كما تمارسها الدولة ؟ (ص ٣١) .

لكنه يتأكد بعد ذلك أن المضمون الاجتماعى لا يطغى على الشكل الفنى ، ولا يفقد الرواية عمقها ، بحيث تقتصر على العرض المسطح لقضية اجتماعية ؛ إذ إنها تظل تحتفظ بقيمتها الإنسانية بوصفها استكشافاً عميقا لمساحات الخير والشر داخل نفس الإنسان . بل تزداد بعدئذ الرواية عمقا ؛ لأن الأحداث يمكن تفسيرها على مستويين ، ولأن «المسرحية» تصبح إشارة رمزية مباشرة لهذا الفساد العام على المستوى الاجتماعى . ثم تكتسب بعض الكلمات بالتكرار معانى إيحائية ، فتصير لها صفة «الليتموتيف» Leitmotif، مثل كلمات «المؤلف» ، و «الانتحار» ، و «المسرحية» ، و «الجمهور» ، و «المدير» .

وباطراد السرد ندرك حقيقة «المدير» ؛ فسرحان الهلالى هو أصل كل الفساد كما يقر الجميع ؛ أنشأ «الفرقة» حبا فى النساء والسلطة ، ولطخ اسم كل ممثلاتها ، وهو يكره المثاليين : «لا يوجد من هو أقسى من المثاليين» (ص ٧) ، ولا يؤمن بأى شىء حتى بوجود الله :

طارق - أحيانا يخيل إلى أن الله موجود .

سرحان - طارق يا بن رمضان . . حتى للجنون حدود . (ص ٣٦) .

يستمر بحث طارق عن «المؤلف» فيذهب إلى بيت أمه وأبيه (كرم يونس وحليمة الكبش) ، ثم يذهب إلى بيت عباس . يسأل المدير والناقد عنه ، لكنه يفشل فى العثور عليه . وينقل الشك فى وجوده حيا التساؤل عن «ما هى الحقيقة ؟» ، و «أين يختفى ؟» إلى تساؤل يحمل قلقا أكبر وهو «ما المصير ؟» . غير أن البناء الهندسى البارع للرواية ، والنسيج الموحى من الأفكار المهيمنة المتكررة ، والتداخل العضوى بين التلميحات عن هموم الفرد وهموم المجتمع (فى مقاطع النجوى الداخلية) - كل هذا يفصح عن أن التساؤل عن «المصير» يقصد به المصير العام - مصير البلد كلها . فمثلا تبدأ الرواية بإشارة طارق إلى أن المسرحية «ليست مسرحية . هى الحقيقة . نحن أشخاصها الحقيقيون» . (ص ٨) ثم يتكرر التداخل بين المستوى الفردى والعام فى طرح الهموم :

> عند ناصية شارع الجيش التفت صوب العمارة ثم ملت نحو العتبة . بمرور الأعوام ، الشارع يضيق ويجن ويصاب بالجدرى . نلت جزاءك يا تحية . من الإنصاف أن يقتلك من هجرتنى من أجله . سيستفحل الزحام حتى يأكل الناس بعضهم بعضا . (ص ١٥)

ويصف طارق عودته إلى منزله بعد العرض ليلة الافتتاح مع الناقد فيقول :

> غادرنا السيارة أمام الحارة بالقلعة . منعه من الدخول طفح المجارى . سرنا على طوار متآكل ، ونشوتنا تخمد تحت وطأة الرائحة الكريهة . هل يتواصل النجاح ويتغير الحال ؟ هل أتحرر من هذه الحارة الكئيبة ، وهذه المرأة الخمسينية التى تزن مائة كيلو ؟ (ص ٣٥) .

ومع استمرار هذا النسيج من الهموم المتداخلة يؤكد تساؤل طارق «هل يتواصل النجاح ويتغير الحال ؟» نبرة القلق على المصير العام ، بخاصة أن الإشارة إلى «النجاح» المؤقت فى حرب أكتوبر طرحت بوصفها خلفية للرواية فى حوار بعض الشخصيات . ويبقى أن يفصح نجيب محفوظ - بعد انتهاء المقطع السردى الخاص بطارق - عن أن اسم المسرح الذى تمثل عليه هذه المسرحية هو «مسرح الغد» ، ليكتمل هذا المعنى عن القلق على المستقبل على المستوى العام . (ص ٤٧) .

ويبلغ هذا القلق ذروته عندما يسمع طارق أن عباسا كان يبيت فى بنسيون فى حلوان ، وأنه بعد أن غادره عثر فى حجرته على خطاب يعترف فيه بعزمه على الانتحار . وتنتهى عند هذه النقطة رواية طارق ؛ لكن «الانتحار» يبقى غير مؤكد ، ويدوم عنصر التشويق فى انتظار مقطع سردى آخر :

> طارق - هل عثر على جثته ؟
> سرحان - كلا . . لم يعثر له على أثر . .
> - هل ذكر أسبابا لانتحاره ؟
> - لا . .
> - هل اقتنعت بانتحاره ؟
> - لِمَ يختفى والنجاح يدعوه للظهور والعمل ؟ (ص ٣٩) .

يبدأ الراوى الثانى كرم يونس (والد المؤلف) سرده بنفس الكلمة التى بدأ بها طارق : «الخريف نذير فهل نتحمل برودة الشتاء ؟» . وتتكشف أعماق نفسه وهو يسخط على الحياة وعلى كل ما فيها ومن فيها ، حتى زوجته (حليمة) وابنه عباس . عمل ملقنا بالفرقة ، ثم فتح ناديا للقمار بمنزله ، فتم القبض عليه ، وقضى هو وحليمة سنوات بالسجن ، خرج بعدها ليبيع «التسالى» فى مقلة كانت مندرة ببيته العتيق الذى ورثه عن جده . وتخلط كلمات كرم من أولها بين حزنه الخاص والحزن العام :

> عمر ينقضى فى بيع الفول السودانى واللب والفشار . وهذه المرأة التى قضى على بها مثل السجن . لِمَ نُسْجَن فى بلد تستحق غالبيته السجن؟ قانون مجنون . . . ماذا سيفعل كل هؤلاء الصبية ؟ انتظر حتى تشهد هذه البيوت القديمة وهى تنفجر . التاريخ يحزن لتحوله إلى قمامه . (ص ٤٠) .

ويتبين لنا بعد أن يكشف كرم عن أعماق ذاته أن لكل راو من الرواة قضيته الخاصة ، وكرهه وألمه الخاص . وتنطوى نفس كل منهم على بؤرة ألم تطفو إلى سطح الشعور على فترات ، كتذكار أليم من الماضى .

يتذكر كرم من آن إلى آخر لحظة قبض البوليس عليه ، كما يتذكر طارق لحظة هجرته تحية . لكن نجيب محفوظ يؤكد اختلاف همومها الذاتية ، كى يزيد من التأكيد على اتحاد الهم العام عند الجميع . إننا نسمع كرم بمنطق طارق عما تفعله الحكومة : «كيف تزج الحكومة بنا فى السجن من أجل أفعال ترتكبها هى جهارا ؟ . ألا تدير هى بيوتا للقمار» (ص ٦٢) . كما يتضح أيضا أن العامل المشترك فى تفكير هذين الراويين هو الخوف مما يحمله غياب المؤلف من معنى . طارق يريده حيا لينتقم منه ، والأب قلق ؛ فهو لا يريد أن يفقد ابنه وإن كان الود بينهما مقطوعا .

وتقوى أمام هذه الخلفيه إحدى «التيمات» الأساسية فى الرواية - الشك فى حقيقة المؤلف : هل هو خائن وقاتل أم

برىء . يحكى كرم عن واقعه وردت فى رواية طارق - زيارة طارق لهما ليخبرهما بخيانة ابنهما بالإبلاغ عنها ، كما ورد فى أحداث المسرحية) . ويعاد تأمل هذه الواقعة من وجهة نظر الأبوين ، لتظهر أساسا قوة الشك حتى فى قلب أمه وأبيه :

حليمة :- لقد صدقت ما قاله الوغد .
كرم :- وأنت أيضا تصدقينه ؟
- يجب أن نسمعه .
- الحق أننى لا أصدق . (ص ٤٥) .

وتسير الأحداث فى هذا الجزء من الرواية فى نفس الخط الذى سارت فيه فى الجزء السابق ، فيقوم كرم أيضا برحلة للبحث عن المؤلف المختفى . وهى أيضا رحلة البحث عن الحقيقة . يذهب أولا لمقابلة سرحان الهلالى ، رمز الشر الذى أفسد الجميع ، ليواجهه بصرخته «أريد أن أعرف الحقيقة» (ص ٤٨) ، فيجد المدير سعيدا ، لأن «المسرحية» من وجهة نظره ناجحة ومربحة . أما كرم فيتعذب من ضياع الحقيقة :

- الحقيقة المسرحية عظيمة .
- وأنا معذب .
- لا تقلق على عباس ؛ إنه يبنى نفسه ، وسيظهر فى الوقت المناسب . (ص ٤٩) .

وهكذا يستمر التذبذب بين اليأس والأمل ، فى حين يزداد شعور كرم بالمرارة والظلم :

ما الفضيلة إلا شعار كاذب يتردد فى المسرح والجامع . كيف يزج بى فى السجن فى زمن الشقق المفروشة وملاهى الهرم ؟ . . . . أليس هو زمن المخدرات . . مثلى تماما أولئك الرجال ، ولكنه الحظ وحده . (ص ٥٠) .

ويزيد ألمه من «النفاق» حوله الإهانةُ التى لحقت به بسبب ما انزلق إليه من تدنيس بيته «القديم العتيق» بأن سمح بفتحه مكانا للعب القمار . تظل هذه الحادثة كابوسا يعذبه فى نجواه وجهره : «البيت القديم يتجدد على مبادىء جديدة . . ينفض عنه الغبار . تتأهب أوسع حجرة فيه لاستقبال القادمين من الجحيم . احترم هؤلاء العظام الذين يمارسون الحرية بلا نفاق . .» (ص ٥١) وهمه الذاتى كذلك مازال يعذبه : «وتذكرت صفعة المخبر على قفاى ، واللكمة التى أسالت الدم من أنفى . الكبسة مثل زلزال مدمر» . (ص ٦٦) .

ولكن همه الأكبر هو موت الحب بينه وبين حليمة ، التى يشير إليها دائما باسم مجرد هو «المرأة» . وهو يتمثل بالارتداد إلى الزمن الماضى علاقتهما فى بدايتها ، عندما غفر لها زلتها مع الهلالى يوم تزوجها . ويقتله الشك فيها ، لأنه يظن أنها خائنة ، بعد أن شاهد الهلالى يترك مائدة القمار ويتبعها إلى غرفتها . وهكذا يصبح الفساد داخل الأفراد انعكاسا للفساد خارجهم : «كل رجل وكل امرأة مثل الدولة . لذلك تركتكم للمجارى والطوابير ، أو تجود عليكم بالخطب الرنانة» . (ص ٧٢) ويسيطر اليأس على الأبوين وبخاصة كرم ؛ إذ إن حليمة - على الأقل - تنتظر عودة عباس» . (ص ٦٠) وهذا هو أملها الباقى : «عندما يرجع عباس سأذهب معه . . . إنه ملاك ، وهو من صنع يدى أنا» . (ص ٦٦) وبرغم الكره والصمت الدائم بينهما ، يجمع الوالدان بأن واجبهما هو البحث عن هذا الإبن الغائب . وتحاول حليمة طرد اليأس من قلبها ، بالتشبث بالأمل : «قلبى يحدثنى بأن المؤلف سيظهر حتما» (ص ٧٣) . ويظل المعنى المهيمن لكلمة «المؤلف» يتكثف ويتفاعل مع باقى المعانى بالمسرحية ، حتى يفصح عنه الحوار بين سرحان الهلالى وفؤاد شلبى الناقد . يقول الناقد إن المسرحيه متشائمة ، فيرد الهلالى بسخرية :

- متشائمة ؟!
- ما كان ينبغى أن ينتحر بعد ما تعلق به أمل الجمهور .
- ليس انتحارا ، ولكنه مصير الجيل الجديد فى نضال الإنقاذ . (ص ٧٦) .

وبانتهاء هذا الجزء من الرواية يكون قد اتضح ما ترمز إليه كلمة «المؤلف» أو «الإبن» بوصفها أملا فى المستقبل أو الجيل القادم . وعلى مستوى الحدث الواقعى ينتهى هذا الجزء عند نفس النقطة التى انتهى إليها السرد فى الجزء الأول ، عندما يخبر عامل البوفيه كرم بأن هناك رسالة تركها عباس فى البنسيون تفيد بأنه يعتزم الانتحار .

أما حليمة فلا تبدأ السرد بكلمة «الخريف» مثلما فعل الراويان السابقان ، لكنها تستهل سردها بهذه العبارات التى تشع بعذوبة البعث ودفء المشاعر بين الإبن والأم : «أولد من جديد . من جوف السجن إلى سطح الأرض . ويهل على وجه عباس فاحتويه بين ذراعى» . (ص ٨٢) وعموما يحمل هذا الجزء من الرواية معه جوا أقل تشاؤما ، ونسمع فيه مقاطع من الحوار أكثر إشراقا ، ونرى مواقف لم ترد فى سرد الراويين السابقين ، وبخاصة هذا الحوار بين جيلين :

الأم : شدّ ما أسأنا إليك ، ليت الموت أراحك منا .
الإبن : ما يسيئنى إلا كلامك
الأم : (تبكى)
الإبن : الآن يطيب لنا الشكر . . . دعينا نفكر فى المستقبل . (ص ٨٢)

وتعانى حليمة آلاما تماثل ما يعانيه كرم : ذل «ليلة الكبسة» ، و «أيام السجن الحزينة» ، والظلم ؛ لأن «القانون لا يصول ولا يجول إلا مع المساكين» (ص ٨٥) . لكن إيمانها بعودة الخير

أقوى من إيمان كرم ؛ فى نجواها الداخلية تفخر بابنها ، وتسخر من عدم ثقة كرم فيه : «ها هو يستوى مؤلفا لا خرافة كما توهمت . طالما عددت مثاليته سفاهة ، ولكن الخير ينتصر ؛ يجرف تياره المتدفق زبد السفلة من أمثالك» (ص ٨٥) . ورأيها المتكرر والثابت فى ولدها أنه «ملاك» ؛ وهو أملها الوحيد فى النجاة ، تحلم بالهروب من بيتها المدنس لتعيش معه عندما يكبر . ويؤلمها أيضا تحول علاقتها بكرم من الحب إلى الكره ، لأنه فسد وأدمن المخدر ، «ولوث البيت القديم» . وبؤرة ألمها الدفينة ما وصمها به الهلالى ، وذلها عند انكشاف سرها ليلة زفافها . وهى أيضا تشعر أن جرحها الخاص يتوحد مع الجرح العام ؛ فتحدد بشفافيه مصدر الألم على المستويين : «ماذا أرجو من دنيا لا يعبد فيها الله» (ص ٩٧) . لكن أملها لا يموت برغم هذا الشقاء . وفى سير الأحداث المقرر كما فى الجزئين السابقين ، تندفع فى بحثها عن ابنها المفقود أكثر حماسة من كرم وطارق . تزور الناقد فى المقهى ، وتذهب إلى طارق وزوجته أم هانى فى بيتها ، وتذهب إلى سرحان فى مكتبه لتكشف له عن تعاستها ؛ إذ إنها ترى نفسها فى المسرحية «فى صورة لا علاقة لها بالواقع» (ص ٧٨) . ويكون رد الهلالى أنه لا ينبغى لها الخلط بين الحقيقة والمسرحية ؛ فالمسرحية تعجبه ، وهو مطمئن إلى «غفلة الجمهور» :

- المسرحية فن ، والفن خيال مهما استمد من الحقائق .
- ولكن ظنون الناس ؟
- الجمهور لن يرى شيئا من ذلك . (ص ٩٩)

ويعرف الهلالى أن حليمة مثالية مثل ابنها : «يالك من فتاة استثنائية فى هذا الزمن المغمور بالسفلة» (ص ١٠٠) . كما نتأكد نحن من روايتها بأنها شريفة لم تخن زوجها مثلما تصور ، لأنها صدت الهلالى وطردته من المنزل عندما دخل خلفها إلى غرفتها . ولهذا فإنها تصل إلى قمة عذابها بعدما تشاهد المسرحية ليلة الافتتاح ، وتعرف أن ابنها صورها فى المسرحية بصورة الخائنة : «إنك تجهل أمك أكثر مما يجهلها أبوك ، وتظلمها أكثر منه . . . كيف لم تعرف أمك يا عباس» (ص ١١٦) . وتدرك أن الظلم سمة البشر جميعا : «لن يدركنى حكم عادل إلا بين يدى الله» (ص ١١٤) . لكنها مازالت تتمسك بحلمها بعودة ابنها إليها : «عندما يعود سأذهب معه» (ص ١١٥) .

وتتكشف عظمة نغمة التفاؤل فى الرواية من العلاقة الطردية التى ترسمها بين اشتداد قسوة الواقع على حليمة وقوة الحلم الذى تلجأ إليه ؛ فكلما زادت قسوة الواقع قوى الحلم والأمل ، وأفصحت حليمة عن نقائها وجوهرها الخفى . لقد عاشت مع كرم الفاسد «حارسة لهذا الإبن ؛ فهو أملها الباقى ؛ ولذا فإنها تناجيه وهى تتعذب : «إنى امرأة شريفة وأم . . . إنى راهبة لاعاهرة يا بنى . . ليس لى أمل سواك ، فكيف تتصورنى فى تلك الصورة . . » (ص ١١٧) . ومن هنا نستشف معنى رمز الأم فى شخصية حليمة ؛ فهى الرمز التقليدى لمصر ، وبخاصة فيما توحى به هذه الكلمات الشاعرية : «من كان يتخيل تلك الحياة مصيرا لحليمة الجميلة الطاهرة ؟ لا يخفق قلبى الآن إلا بالسماحة والحب . فاقض يارب بما أنت قاض» (ص ١٢١) . لكن هذه النجوى التى تنم عن العذاب لا تلبث أن تتبعها عقيدة تفاؤلية تفصح عنها حليمة : «إن هذا العذاب لا يمكن أن يستمر إلى الأبد» . (ص ١٢١) .

وتنتظر حليمة قضاء الله فى شىء من الترقب والخوف . ثم تقرر أن تذهب بنفسها إلى المسرح فى حلقة جديدة من رحلة البحث عن الغائب . وتصادف فؤاد شلبى عند باب المسرح ، فيحكى لها الخبر المحزن بأن ابنها ترك رسالة بالبنسيون تفيد بأنه سوف ينتحر . وهى نفس الواقعة التى ينتهى عندها السرد دائما فى الأجزاء السابقة .

وتأتى رواية عباس كرم يونس (المؤلف) بعد ذلك مثل اللبنة الأخيره اللازمة لإتمام هذا البناء الروائى . كانت التنويعات السردية للشخصيات الثلاث قبله تجسد المناخ الفاسد من وجهات نظر مختلفة ، وتعيد أحيانا عرض الحادثة ذاتها بانفعال ورد فعل مختلفين ، فتزيد من تعميق الخط الدرامى ، ومن تفسير الأحداث . أما ما ننتظره من عباس فهو الإجابة عن التساؤل الرئيسى الممتد من أول الرواية ، الذى لم يجد إجابة بعدُ ، ضمانا لعنصر التشويق : «أين المؤلف ؟ وهل انتحر أم لا ؟» .

يحكى عباس عن ظروف حياته من وجهة نظره ، وعن وحدته فى «البيت القديم» ، وأهم ذكريات طفولته ، عندما كان يذهب مع والديه إلى المسرح فيرى الممثلين وهم يحفظون أدوارهم : «فتمتلىء (أذناى) بأناشيد الخير والمواعظ ، ونذر الشر والجحيم ، فأتلقى تربية لم تتح لى على يد والدى الغائبين عنى» . (ص ١٢٥) . فوالده «لا يكترث بالتربية بتاتا» ، على حين «قنعت (أمى) بوصية فريدة ترددها لى : كن ملاكا» (ص ١٢٦) . وتتطور الأحداث فى روايته التطور نفسه الذى عرفناه فى أجزاء سابقة ، لكن الخط الزمنى فى روايته يمضى مستقيما من الماضى إلى الحاضر بدون تأرجح بين الأزمنة المختلفة ، ليحكى عن تدهور «البيت العتيق» . ويتحدد مجال صراعه مع الآخرين بمقاومته لهذا التدهور ، فتكون رواية عباس هى قصة صراعه مع الشر على امتداد حياته . ثم يظهر أن اهتمامه بغزو الشر لبيته «القديم» يكثف المعانى الرمزية التى قد تقترن بهذا المكان ؛ فهو الشاهد على كل التحولات التى مست علاقة أمه بأبيه ، وشكلت حياته : «كان بيت الوحدة ، ولكنه كان بيت الوئام أيضا . . وقت ذاك كان أبى وأمى زوجين متوافقين» . (ص ١٢٨) .

ويبدأ صراع عباس مع الشر منذ طفولته المبكرة ؛ فهو بطبعه

مثالى ، « تشبعت (نفسه) بحب الفن والخير » . يقول : « وملت إلى نخبة قليلة عرفت بالمثالية البريئة ، حتى كونا من أنفسنا جمعية أخلاقية لمقاومة الألفاظ البذيئة . وكنا نردد الأناشيد ونصدقها ، ونؤمن بمصر الثورة الجديدة » (ص ١٢٩) . إنه ينتمى إلى الجيل الذى شب فى أحضان الثورة ، وآمن بمبادئها ، ثم قاوم التصدع المرير بعد الهزيمة : « فقد حلمنا بعالم مثالى جعلنا أنفسنا على رأس مواطنيه المثاليين . وحتى الهزيمة لم تزعزع أركاننا » (ص ١٢٩) . وتؤرقه فكرة اقتران الإنسان بالشر كما عرفها من رواية فاوست التى قرأها وهو طفل . وعندما يكلمه أبوه عن الشر بوصفه حقيقة واقعة فى الحياة ، تتدخل الأم لتقطع الحوار : « احتفظ بأفكارك لنفسك ؛ ألا ترى أنك تحدث ملاكا » (ص ١٢٩) . وتحميه أمه كذلك من تأثير طارق المدمر عندما يسكن معهم فى البيت نفسه :

الأم : - لا ترعب الأستاذ بكلامك يا طارق .
- على المؤلف أن يعرف كل شىء ، والشر خاصة ؛ فمن الشر ينبع المسرح . (ص ١٣١)

ويحارب عباس فى بيته الثراء المادى ، ويسعى إلى ثراء الروح ؛ لكن الأشرار حوله يسخرون من تلك الطبيعة فيه . يحلم طارق وكرم والده بالثراء الملوث من وراء القمار ، وعباس يقاوم وهو يحقر متع الحياة إذا جاءت من الحرام ، فيقول لهم : « كان أبو العلاء يعيش على العدس وحده » (ص ١٣٦) ، فيسخر منه أبوه ، لأنه « مريض بداء الفضيلة » . وعندما يحاوره الناقد يكشف عن فهمه الأصيل لمعنى الحياة والموت :

الناقد : ما هى الحياة فى نظرك ؟
عباس : هى معركة الروح ضد المادة
الناقد : والموت ، ما موقعه من هذه المعركة ؟
عباس : هو الانتصار النهائى للروح . (ص ١٤٠ - ١٤١)

ويعيش عباس حياته أسير كابوس يكابده وحلم يراوده . أما الكابوس فهو « التغير فى البيت العريق الذى يزحف بهدوء وحذر كالليل » (ص ١٣٤) . يؤلمه أن يرى « البيت القديم الذى تدهور فصار ماخورا » (ص ١٦٠) . وهو يعرف أن سبب كرهه الأسطورى لأبيه أنه « جعل من مأوانا العتيق بيت دعارة » (ص ١٣٩) . أما الحلم فيتخيله عباس فى منظر مسرحى ، « يبدأ بطرد طارق ، وينتهى بتوبة أبى على يدى » (ص ١٣٤) . وأحيانا يدفعه كرهه لأبيه الذى أتعس أمه (فعلاقة عباس بأمه هى أحد المحاور القوية فى روايته) إلى أن يحلم بمشهد آخر « يدور حول معركة بين (أبى) وطارق ، يقتل (أبى) طارق رمضان ثم يُقبض عليه » . . . « ويعود الطهر إلى البيت القديم »

(ص ١٣٥) . ومأساة عباس أنه يعرف أن حزنه وحلمه لن يفيد ، وأنه لا يملك إلا الحلم : « إنى أدمن الحلم كما يدمن أبى الأفيون » (ص ١٣٦) ، فيعذبه عجزه : « أنا ضعيف ما دمت لا أجد ما أفعله إلا أن أذرف الدمع الغزير » ، ويصيبه الإحباط والخزى : « لم يعد طعم للحياة . . . لازمنى شعور بالمرارة ، واستقر بأعماقى حزن مقيم » (ص ١٣٩) . ووسط هذا العالم المزيف يؤمن عباس بحقيقة واحدة ، وهى نقاؤه هو وأمه ؛ فالناس جميعا « يقفون صفا واحدا فى جانب الشر . . . . . لاشىء حقيقى إلا الكذب . إذا جاء الطوفان فلن يستحق السفينة إلا أمى وأنا » (ص ١٤٢) .

لكن هذا الإيمان الذى تتعلق به روحه يتزعزع وينهار تماما . « ليلة النار التى أهلكت آخر نبتة خضراء » (ص ١٤٤) ؛ ليلة رأى الهلالى يترك مائدة القمار ويتوجه إلى غرفة أمه ، ولم يره وهو يخرج من المنزل بعد أن طردته حليمة . وتحاول الأم أن تتعرف سر يأسه فيثور عليها . « لا يطهر هذا البيت إلا حرقه » (ص ١٤٧) . دمر ذلك الإحساس بخيانة أمه نفسه ، إلا أن قلبه « متشبث بالبراءة . ويقرر أن يحارب طارق رمز الشر ، بأن ينتزع منه تحية . ويبدو زواجه من تحية كما لو كان خروجا من محنته الخاصة إلى المحنة العامة ؛ لأنه يعرف أن من لوثها هو الذى لوث أمه : « كل امرأة فى المسرح بدأت من سرحان الهلالى » (ص ١٢١) . وهكذا يوسع دائرة قتاله مع الشر : « أضمرت حربا لا هوادة فيها على كل أنواع العبودية التى يتعرض لها الناس » (ص ١٦٠) . ويقرر أن يحارب من خلال فنه ، لأن الفن هو « البديل عن العمل الذى يطمح إليه المثالى العاجز » (١٦٣) . لكنه يترك الفن عندما تمرض تحية ، ويقرر العمل كاتبا على الآلة الكاتبة ، لينقذها هى وابنه « طاهر » ، وهو يتمزق بين معركة الحياة ونزوعه الفطرى إلى الفن .

وتفشل محاولته لإنقاذ حياة تحية وطاهر ، ويعتبر موتها تعبيرا عن موت الحلم المؤقت ، أو فشل المحاولة العملية الأولى . وبعد موات الحلم يريد أن ينساه ، أو يعيد المحاولة من جديد : « أريد أن أنسى الحلم ولو بمضاعفة الحزن » (ص ١٦٩) . ويقرر المحاولة هذه المرة بالفن . سيكتب مسرحية عن قصة الشر فى بيته . ويكتب عباس المسرحية وهو مدرك لكل الحقائق ؛ ما عدا ظنه فى حقيقة الأم ، لأنه يجهل « جوهرها » ، ويشك فى خيانتها :

ليكن البيت القديم هو المكان . لكن الماخور هو المصير . ليكن الناس هم الناس ، ولكن الجوهر سيكون الحلم لا الواقع . أيهما أقوى ؟ هو الحلم بلا شك . (ص ١٦٩)

وهو بهذا يرى الخلاص فيما سيكشف عنه الحلم ، هذا الجوهر الذى لا يعلم بأمره أحد ، وهو الآن يرتاح لأنه سيخدع الناس

بمسرحيته ، ويتركهم فى حيرتهم ، حتى تعلن الحقيقة عن نفسها : « سيعتقد هو (سرحان) وغيره أننى أعترف بالواقع السطحى ، لا الحلم الجوهرى » (ص ١٧٠) .

هنا يحين وقت الإضافة التى ينتظرها القارىء من أول الرواية : ماذا فعل عباس بعد أن سلم المسرحية واختفى ؟ يحكى لنا عن لحظة يأس شديد انتابته ، حيث « الجفاف مستفحل ، حتى (صرت) جسدا بلا روح » (ص ١٧٦) . كتب رسالة الانتحار فى هذه اللحظة ، وغادر البنسيون إلى الحديقة اليابانية ، حيث غلبه الإرهاق فنام . واستيقظ بعد فترة لا يدرى كم هى فى عمر الزمن ، ليجد نفسه وكأنه بعث من جديد :

> لعلى نمت ساعة أو أكثر . قمت فى خفة غير متوقعة . وجدتنى فى حال جديدة من النشاط . تخلص رأسى من الحرارة وقلبى من الثقل . ما أعجب ذلك ! انقشعت الكآبة وتلاشى التشاؤم . إنى الآن إنسان آخر . متى ولد ؟ كيف ولد ؟ لماذا ولد ؟ . . . . . لقد نمت عصرا كاملا واستيقظت فى عصر جديد . . ألهتنى الفرحة عن التشبث بالذكريات فتلاشت أشياء لا تقدر بثمن . لكننى قمت برحلة طويلة وناجحة ؛ وإلا فمن أين وكيف جاء البعث ؟

يصف عباس ما حدث له بأنه « بعث » جديد ، لكنه يتذكر فجأة الرسالة التى سطرها ، ويدرك أنه قد فات أوان استردادها ، ولكنه لا يهتم حتى باستردادها ، ولا بأى شىء آخر لن يهتم مثلا بأنه « مفلس ومطارد وذو حزن » ؛ لأن كل « ما يهم فى هذه اللحظة » (هو) الإمعان فى السير » ، وكل ما يحسه « هو أن إرادته تنطلق بالبهجة المتحدية » (ص ١٧٨) . وبهذا يترك نجيب محفوظ نهاية الرواية مفتوحة . وعلينا أن نتصور ما يمكن أن يحدث بعد استعادة البطل لروحه وإرادته .

***

وتبدأ رواية ثروت أباظة **أحلام فى الظهيرة** (٢١) بداية تقليدية ؛ فهى رواية واقعية ، طريقة السرد فيها بأسلوب الراوى شامل العلم ، الذى يسرد الأحداث فى الزمن الماضى . لكن هذه البداية التقليدية تخفى عنصرين مهمين فى بناء الرواية ، هما عنصرا الزمان والأسطورة . فأول كلمة فى الرواية إشارة إلى الزمان : « حين كان الزمان مثل الموسيقى الحالمة الهادئة ، وكان الناس فيه أنغاما ساجية حالمة » (الحلقة ١) . وعنصر الزمان خلفية مناسبة للرواية ، لأنها مثل رواية الأجيال تحكى قصة ثلاثة أجيال متعاقبة : الجد الصالح وهدان ، الذى ينجب ابنا فاسدا-سباعى-ثم الحفيد الطيب صلاح ، الذى يعيد الحق إلى نصابه . أما عنصر الأسطورة فينشأ عن الحادث الذى يستهل به الكاتب روايته . إنه يحكى بشىء من الإسهاب عن حادث يستغرق فصلين من أول الرواية . وقد يشعر ذلك القارىء بالحيرة ؛ إذ لماذا يسرد الكاتب واقعة إصابة وهدان بأسلحة النورج التى تبتر ذراعه ، ومواساة نبوية له بكل هذه الاستفاضة ؟ . غير أن القراءة المتفحصة للرواية تشى بأن قصة نبوية ليست سوى صدى لأسطورة إيزيس الكامنة فى وجدان كل مصرى ؛ فهى عندما تشهد جسد حبيبها يتمزق تحت أسلحة النورج :

> تصرخ بأعلى صوت لها ، فيدوى صراخها ، فيملأ أنحاء القرية ، وتجرى إلى وهدان الذى فقد وعيه ، فتبعده ، عن النورج ، وتعمد إلى خمارها وتسد به نوافير الدماء المندفعة من الذراع ، وتحتضن الفتى فى لوعة وتصرخ ، لا يعنيها أن يراها الناس . . . . . .
> (الحلقة ١)

وهى بعد ذلك تلملم أشتات نفسه ، وتعيد إلى روحه الإيمان بأن طاقة الحب لديها أقوى مما أصابه . وبهذا الاستهلال تصبح الأسطورة هى الخلفية الدائمة لكل أحداث الرواية . وتستمر إلى جانب ذلك الإشارة المتكررة إلى الزمن بأنه الصلة التى تربط القديم بالجديد ، وترسم مصير الشخصيات بمرور السنين .

وكما تجسد قصة نبوية أسطورة الخير والحب والبعث ، فإن نفس وهدان تمثل قوة الحب التى لا تقهر « فكانت نفسه لا تعرف إلا شفافية الحب » ، وعمله كله تجسيد للخير والعطاء والجدية . استطاع وهدان الذى كانت حياته الجادة الحازمة كلها عمل (حلقة ١) ، أن يجعل فدادينه الأربعة التى ورثها عن أبيه أربعين . ومع كل هذه الأرض التى اشتراها « لم يعرف أحد عنه بخلا ، ولا هو قصر فى الإنفاق على بيته » (حلقة ٢) ، بل كان يعرف بشهامته ومروءته . فهو مثلا يمد يد المساعدة إلى سليمان النواوى فى ضائقته المالية ، ويرفض أن يستغلها لينقض على أرضه ؛ فوهدان « إنسان يعف أن يكون أخاه فريسته » ، ولا يرضيه أن يشترى أرضه أو يبخس ثمنها مثلما فعل الآخرون ؛ فهو « يعف عن هذا فى زمن الغدر والانتهازية . غير أن « الزمان » لا يضيع المعروف ؛ فإذا بسليمان يتاجر فى أموال وهدان بعد أن انفرجت أزمته ، ويشترى بنقود التجارة عشرة أفدنة يعطيه إياها ؛ فالخير والحب والرحمة دائما تثمر أروع الثمار .

لكن ما يؤلم وهدان « أن ابنه سباعى على غير خلقه » ، وأنه لا يعرف إلا أن ينتهز إنسان ضائقة أخيه ، « ولا يعفو عند المقدرة ، ولا يتعالى عن خلق الذئاب » . لقد عارض أباه وأصر على أن يستغل سليمان عند حاجته ، ثم أذل نفسه وقبل يده عندما جاء يخبر وهدان بأنه اشترى له عشرة فدادين بماله . يفزع وهدان مما جبل عليه ابنه البكر ، ويقول لنبوية « أخاف عليكم منه بعدى » . ويشب سباعى - « الذى ترك دراسته وهو بعد

طفل فى العاشرة » - يسعى لملذاته ، ولا يعوقه عن تحقيقها عائق . إنه يعمل على توثيق علاقاته مع ابن عز الدين بك الخولى ، عضو مجلس الشعب الذى يؤوى فى ظله عصابة أبو سريع ، الذين يستأجرهم لإرهاب وقتل من يعصون أمره وقتلهم .

وهكذا يخرج الكاتب من دائرة الفساد على المستوى الفردى إلى الفساد العام ، فيشير إلى ظروف قرية « الصالحة » التى يتعاون فيها الأشقياء مع أصحاب النفوذ والجاه . وتحكى الرواية عن فترة التحولات الاجتماعية التى تلت الثورة ، وعن ظروف القرية المصرية فى ذلك الحين . كذلك تصور بعض مظاهر الحياة العامة : من استغلال نفوذ ، وانتقال الأفراد من حزب إلى حزب جريا وراء المصلحة الخاصة (الحلقة ٣) . ووسط فساد الجو العام هذا يسود « النفاق الذى أصبح أعظم العملات تداولا » ، وتعم الانتخابات التى تزور ، وينجح فيها عز الدين بك بالإرهاب . لكن هذا الاستعراض للفساد لا يطول فى الرواية ، فلا يلبث عز الدين بك أن يقتل .

يحزن وهدان لعلاقة ابنه بهؤلاء الأشرار ، ويعترض على رغبة ابنه فى الزواج من « ابنة عز الدين بك الدميمة طمعا فى مالها وسلطة أبيها » . ويخاف انغماسه فى الشر عندما يتزوج « قدرية » ويصبح بيت وهدان مفتوحا لعائلة عز الدين ، وخصوصا ابنه شعبان الفاسق . وهجست نفس وهدان أن شعبان ربما فكر فى الزواج من فاطمة أو عابدة بنتيه . لكن شعبان يتزوج « أميرة عربية هى أخت الأمير نمر ، صديقه ورفيقه فى الحانات والسهر » . ويهدأ وهدان ، وتطيب نفسه جزئيا ؛ لأن الشر فى بيته وفى عائلته بقى محدودا ومحاصرا فى ابنه سباعى فقط . أما خليل نجله الثانى فهو على شاكلته ، خير صالح ؛ انصرف إلى دراسة الطب وأصبح أمله وكل ما يرجوه أن يسعد أباه بنجاحه . ويدعو وهدان ربه أن يطمئن على خليل قبل وفاته . ولما مات وهدان زادت أطماع سباعى ، خصوصا عندما أظهر رغبته الجشعة فى أن يستولى على كل ما تركه والده ، زعما بأنه يريد أن يرعى الأرض كلها ؛ أنه يرغب فى أن يدير تركة البيه كاملة ، مقابل إيجار يدفع لكل من إخوته » . (الحلقة ٤)

ومن مسلك شعبان بعد وفاة والده عز الدين بك يتبين أن اختلاف الأجيال ظاهرة تكاد تكون عامة . فمثلما اختلف سباعى عن وهدان فى ورعه وتقواه ، اختلف شعبان عن أبيه فى فشله فيما برع فيه أبوه : لم يبرع فى إدارة الأرض ، لأنه لم يكن يرى فيها إلا وسيلة للإنفاق على ملذاته ، ولم يكن كذلك بارعا فى السياسة . فلم يخلص للأرض ، وقرر بيعها ؛ ويزهد فى السياسة ويقرر البعد عنها ؛ فهمه كله أن ينغمس فى شهواته . وزوجته الأميرة ترى فى سهره وفعله أمرا عاديا ، من مألوف ما يصنع الرجال .

ويتمادى سباعى فى غيه ، ويظلم أول من يظلم متولى ، أجير أبيه الذى يزرع أرضهم منذ كان سباعى صبيا . لكن الخوف يمنع الناس أن يزجروه ؛ فخنوع الجماعة هو وقود نار الشر والظلم . وعندما يوافق المجتمع الصغير فى الصالحة على ظلمه الأول يتمادى إلى ظلم أكبر . ولما شجعه من شهدوا ظلمه ونافقوه ، « أحس سباعى أن مراسم التتويج الإجرامى قد تمت له بهذا النفاق » . (حلقة ٤) لكن متولى يقاوم وحيدا وبمفرده ، ويعلن تحديه لرجال سباعى : « لن أدفع شيئا ، ولن أخاف منك يا أبو سريع ، ولا من سيدك الجديد » . وبفعله هذا يقتل هو وعائلته جميعا ، والكل فى القرية يعلم من القاتل ولا يرشد عنه ، ويزداد سباعى طغيانا حتى على أصدقاء أبيه ، فإذا به يفسد أجمل وأروع صداقات كان أبوه قد بناها . ومن خلال أحداث عدة ، يؤكد ثروت أباظة مفهوما ثابتا ، مؤداه أن الشر لا يقاومه إلا الجماعة ؛ فأى مقاومة فردية تبوء بالفشل ؛ لأن الشر لا يعمل إلا من خلال جماعة « عصابة » ، وعندما يفكر لا يفكر إلا تفكيرا فرديا ؛ فالشر لايرى إلا نفسه ، ولاينتمى إلا إلى ما يحقق مصلحة ذاتية . وهذا هو الفرق بين سباعى وأخيه ؛ فعندما يخبر خليل أخاه بأنه قرر الزواج من ابنة أستاذ له ، وأنها طبيبة ، يسأله سباعى :

- وستجعلها تعمل ؟
- طبعا ، هذا أمر لا تتصوره أنت ، ولكن هل تظن مصر تستطيع أن تستغنى عن جهد طبيب أو طبيبة ؟
- مصر ! وأنت مالك ومالمصر
- طبعا هذا موضوع لا شأن لك أنت به . .

(الحلقة ٥)

ورغم قسوة انتصار الشر وانتشار الظلم على يدى سباعى ، يظل هناك شعاع خافت لأمل قد يجيء : سباعى يشعر بالخجل من أن يعرف ابنه صلاح بأفعاله الشريرة ، ويطلب من ياسين زوج أخته (المدرس) أن يبحث له عن شقة بالقاهرة ، تسكن فيها زوجته وابنها ، حتى لا يسمع بما يفعله أبوه من أهل القرية ، ويطلب من خليل ان يكون وليا لأمره بالمدرسة . وهناك أيضا إيمان الأم «نبوية» بأن الله قد يهدى ابنها ، إنها لا توافق على أفعاله ، وتهجر القرية وتذهب لتعيش مع خليل بالقاهرة . وهى لم تيأس ، برغم تخليها عن أرضها ومكانها بالصالحة ، وتدعو الله أن يعوضها فى خليل خيرا ؛ فهو أملها . واستنكارها للشر نوع من المقاومة . أما إبعاد سباعى لابنه عن القرية فدلالة على أنه ربما يأبى على نفسه ما انساق إليه ، ويريد أن يضيق حدود الشر قدر ما يستطيع .

وعندما يطلب صلاح من أبيه أن يصحبه إلى البلدة فى الإجازة الصيفية يرفض بشدة ، حتى لا يخبره أحد بشرور أبيه . وتتكشف رؤية الكاتب هنا عن وجود الخير الممتد حول سباعى ، فهو يحاصره ، والجميع يستنكرون أفعاله . والابن محاط

بالخيرين : عمتاه وزوجيهما ، وعمه وأمه وجدته ، وكلهم يرفضون أفعال سباعى حتى أم صلاح - قدرية ابنة من اقتدى به سباعى ونهج نهجه :

الأم : _ إذا كنت لا تريده أن يعرف ما تفعله فلماذا تفعله ؟
_ أنت التى تقولين هذا يا بنت عز الدين الخولى ؟ دعى هذا الكلام لغيرك !
_ ومن قال لك إنى كنت راضية عما يفعله أبى ؟
_ إذن فمادمت لم تكونى راضية فمن الطبيعى ألا يذهب صلاح إلى البلد .

وكما يشير هذا الحوار إلى ظاهرة مهمة ، وهى أن الشر محاصر داخل هذا المجتمع ، وأنه محاصر بالخير فى كل مكان ، يشير أيضا إلى فكرة تتابع الأجيال واختلافها . فابنة عز الدين بك لا تحمل الشر الذى صنعه أبوها . وفى تلميحها لرفضها الشر إرهاص بما قد يكون عليه حال ابنها بعد وفاة سباعى . إنه ميلاد الخير من الشر ؛ هذا المعنى الأسطورى الذى تمثله الأم ، وهى منذ بداية الرواية ترمز إلى قدرة إيزيس الخالدة على بعث الخير من جديد . وربما يكون صلاح هو هذا الأمل الجديد .

ونستبشر بوجود ينبوع الخير فى قلب صلاح . يسأله أبوه : «وماذا يدرس لك عمك ياسين ؟ فيجيب صلاح : القرآن . . إنهم لا يدرسونه بالمدارس . . لكن عمى ياسين يدرس لنا القرآن مع دروس المدرسة» . ويحكى صلاح أن ما حببه فى الخير وما بعده عن الشر هو ما قرأه عن عقاب الشر فى القرآن . فقد جرب مرة أن يسرق قلما ليرى ما سيفعله به الله ، وهو موقن بأن الله سيعاقبه . فانكسر القلم منه ، وسال عليه الحبر ، وأتلف كتبه وملابسه . ويتم حكايته قائلا : «وجعلتنى هذه المعرفة أوقن أن الله يرعانى بعنايته ، وأنه أنزل بى العقاب عند أول سرقة لى» (الحلقة ٦) . إنها الطمأنينة بأن الله يعصمه ويريد به خيرا . وهكذا ينتهى الصراع بين الخير والشر فى داخل نفس صلاح إلى نهاية تتلاءم والخط العام للرؤيا المتفائلة ، التى تفصح عنها الرواية .

وينتقل المؤلف إلى الصراع بين الخير والشر على المستوى الاجتماعى مرة أخرى ، فيتعرض لبعض الأحداث العامة ، مثل تطبيق قوانين الإصلاح الزراعى ، والانفصال بين مصر وسوريا ، وتدهور الحال الاقتصادى على مستوى الفرد والمجتمع . وتؤثر هذه المتغيرات تأثيرا إيجابيا على خليل فيزداد إيمانه ، ويرضى بحكم الله عندما يفقد أسهمه وأمواله عند إجراء التأميمات بعد واقعة الانفصال . وتؤثر تأثيرا سلبيا عند سباعى فينضم إلى التنظيمات السياسية الجديدة ، وترشحه الحكومة فى دائرة عز الدين الخولى ، وكأنما هو ترشيح لنفس مصيره المحتوم .

ثم تأتى المواجهة بين الخير والشر على المستويين ، ويسافر صلاح إلى «الصالحة» فى الانتخابات ، ليصدم بمواجهته للشر الذى تستر عليه أبوه :

رأى فى نقاء صباه أن الناس تهتف ، ولكن العيون والوجوه لا تهتف ، وسمع الخطب تلقى ، ولكن الخطباء يتكلمون مذعورين والأوجه منهم باسرة وعلى الجبين منهم حسرة ، وفى أصواتهم رنين المقهورين من الرجال .

وغادر صلاح المكان حزينا لما رأى ؛ فقد وصل ببصيرته إلى خفايا النفوس ، وعرف ما فعله الظلم والقهر بروح أهل «الصالحة» . ويتحد الحزن العام بالحزن الخاص ، فتموت نبوية ، لكنها تقاطع القرية التى أفسد فيها ابنها حتى بعد مماتها ؛ فقد طلبت من خليل أن يكون العزاء فيها أمام بيته فى القاهرة . ولكن الفجر لا ينبثق إلا من أحلك اللحظات . وتحل بداية النهاية عندما يُقتل أبو سريع ويخشى سباعى ضياع هيبته بعده ، فيقرر التحرى عن القاتل حتى يردعه . لكن جهود رجاله تبوء بالفشل أمام فطنة أهل القرية ، بعد استعراض بارع فى بعض مقاطع الرواية للروح المصرية . ويدرك سباعى أنه لا أمان له بعد ذلك فى القرية ، ويحتاط لأمره . وتعود الرواية لتأكيد «تيمة» الاستهلال ، وهى الكفاح الجماعى للشر . وكأنها بذلك تختط لنفسها بناء دائريا ؛ لأن سباعى استبد بأهل القرية عندما لم يقاومه إلا فرد واحد (متولى) ، وضعفت سلطته عندما تكاتف أهل القرية جميعا على تضليل رجاله وعدم إرشادهم إلى قاتل أبو سريع .

ويتحقق ما يخشاه سباعى : يتخرج صلاح من كلية الحقوق ، ويعتزم الزواج من زميلته «عديلة» . وأثناء احتفال سباعى بنجاح ابنه يُقتل ؛ يقتله ترزى القرية «تحت معايرة ابنه له بأنه قبل الضيم والذل والهوان» . إنه واحد من الجيل الجديد الذى يأبى ذلك على نفسه وأهله . وبعد أن عرف صلاح تفاصيل ما فعله أبوه ، يقرر إعادة الحقوق إلى أصحابها . ذهب صلاح إلى بيوت كل من ظلمهم أبوه ورفع الظلم عنهم ، حتى عمه خليل وعماته فاطمه وعابده ، وقرر أن يرفض الوظيفة بالقضاء أو الجامعة ، ويعمل بالمحاماة مؤقتا ، حتى يترافع عن قاتل أبيه ، ليحق الحق الذى هو أرفع قيمة عنده ، كما يقول فى مرافعته أمام المحكمة :

إن هذا الذى أقول هو ما يعتمل فى نفسى ؛ دفعنى إلى قوله محاولة منى أن يكون العدل أعظم من الأبوة ، وأن يكون حق الإنسان فى الكرامة التى وهبها الله له مقدسا قداسة الروح الإنسانية ، وأن تكون مصر مسبح آدميين لا غابة ذئاب . (الحلقة ٧)

وتنتهى الرواية عند نفس المعنى الذى بدأت منه ؛ فهى ذات بناء دائرى ، يؤكد أن الحب والخير هما دستورا الحياة ، وأن الظلم

ظاهرة طارئة ومؤقتة وإلى زوال . وهى بذلك تبنى عالما شديد المثالية ، شبيها بالحلم ، أو هو كالأسطورة التى كشفت عنها قصة الحب بين وهدان ونبوية فى أول الرواية بنبرة هادئة ، تتكرر فيها كلمة «حالم» لتجسد عالم الحلم الذى تنقله إلينا . ويحمل عالم الرواية بما فيه من إشارات متقابلة رؤ يا تفاؤ لية ، تسير فى ثلاثة خطوط متوازية : أولها أن الشر يحتل جانبا ضيقا فى الحياة ، وهو محاصر بالخير ، سواء فى القرية أو المدينة ؛ وثانيها أن الشر ضعيف جبان إذا واجه الخير والحق : «فإن المجرم البعيد عن الحق هو مع جبروته أشد الناس هلعا إذا واجه الحق وواجهته السلطة» (الحلقة ٦) ؛ وثالثها أن الحلم الأساسى هو الأمل فى جيل أفضل ، تعلق فؤاده بمصر ولا شىء غيرها . ويمثل هذا الجيل أولاد قاتل سباعى ، وصلاح وعديلة خطيبته :

عديلة : ـ هل أنت إخوانى أم شيوعى ؟
صلاح : ـ أنا مصرى
ـ إذن فأنت من الأغلبية
ـ وأنت ؟
ـ ماذا تظن ؟
ـ مصرية
ـ لحما ودما وقلبا وروحا وجسما ومشاعراً وأخلاقاً وآراء . (الحلقة ٦)

وهذا الجيل ممن يملكون صفة الإنسانية : «أن أحب كل الناس حتى المخطئين ، وألا أحقد ، وأن أعطى إذا ملكت ، ولا أنتظر على العطاء شكرا . أريد أن يظل إيمانى بالله وبالخلق وبالصدق وبالقيم ثابتا لا يتزعزع . . » . وهذا هو دستور العالم المثالى الذى يحلم به الكاتب ، كما يشير عنوان الرواية .

***

بعد هذا التحليل للروايتين يتضح أن بعض عناصر الرواية الحديثة حاضر وفعال فى هذين العملين الروائيين :

أولا : العناية بالشكل الروائى وعدم تكديس مكونات العمل بدون هندسة أو نظام ، كما ورد فى الاقتباس عن چيمس فى أول البحث . فنجيب محفوظ يهتم بالشكل اهتماما فائقا ، حيث تكتمل العلاقات العضوية المكونة للشكل الجمالى الذى اختاره ، فتتحقق الوحدة العضوية للعمل ، ويصير الشكل والمضمون كلا واحدا . والشكل عند ثروت أباظة وإن كان تقليديا فإنه يلجأ إلى أساليب من المقابلة والتناظر يحقق بها الوحدة العضوية للرواية ، مثل المقابلة بين بعض الأحداث والعلاقات ، كما فى مصير عز الدين بك وسباعى ، أو العلاقة بين وهدان ونبوية ، ثم صلاح وعديلة . . . الخ . وكذلك فإن ما استخدمه نجيب محفوظ من وسائل لتحقيق الترابط فى روايته يتميز بالحداثة والبراعة معا : مثل استخدام إيحاءات الكلمة ، أو الأفكار الإيحائية المتكررة (الليتموتيف) ، بحيث تنبه القارىء إلى «تيمة» معينة ، أو إيجاد الربط بالصور ، مثل صورة «البيت العتيق الذى أصبح ماخورا» . كما أن عدد المقاطع السردية فى كل جزء ، وتذبذبه بين الأزمنة المختلفة ، ذو دلالة شكلية وإحصائية مذهلة ومناسبة تماما للمضمون . وعلى سبيل المثال يبدأ السرد عند كرم يونس وزوجته بثلاثة مقاطع فى الحاضر ، ثم ينتقل بانتظام شديد بين الماضى والحاضر ، لكنه ينتهى فى رواية حليمة زوجته بالتشبث بالحاضر . كذلك ترتد رواية طارق الحاقد المدمر إلى الماضى باطراد السرد ، فى حين لا يرد هذا الزمن فى رواية عباس الذى يرمز إلى المستقبل المرتقب ، ويتسق السرد فى روايته بانطلاق منتظم ، لا تذبذب فيه ، نحو الحاضر والمستقبل .

ثانيا : استخدام الرمز ، وهو أحد عناصر الحداثة المميزة للرواية فى الأدب الغربى . وفى رواية **أفراح القبة** استخدام مكثف للرمز ، يتداخل ليكشف عن جوانب الرؤ ية الخاصة للواقع الاجتماعى الذى يقلق نجيب محفوظ ويريد أن يجد لأحداثه (على مستوى الواقع) تفسيرا ، أو أن يتنبأ بنهايته . فالبيت العتيق ، وحليمة صورة الأب ، والمدير . . الخ لها دلالات رمزية متعددة ، تدخل فى نسيج الرواية وتثرى معانيها . وفى **أحلام فى الظهيرة** ترمز الأم إلى الخير بوصفه طاقة كامنة تتجلى قوتها فى لحظات اليأس ، مثلما فى شخصية نبوية وقدرية أم صلاح التى يعجب الجميع من طاقة الحب والخير التى تنبعث منها يوم تعلن عن فرحتها بابنها ، ويوم تعارض سباعى وتعرب عن استيائها من أفعاله . ويستخدم ثروت أباظة أيضا فكرة «البيت القديم» باللفظ نفسه للرمز إلى طهارة المكان وقداسته ، فيقول وهدان فى معرض رفضه لاقتران ابنه بابنة عز الدين بك : « هذا بيت عاش طاهرا وأحب أن يظل طاهرا» ؛ ولكنه إشارة إلى المكان على النطاق الرمزى للوطن ككل .

ثالثا : استخدام الأسطورة . وتتخفى ملامح الأسطورة فى رواية ثروت أباظة فى قصة نبوية ووهدان التى يفتتح بها روايته . فهذه البطلة هى إيزيس فى الأسطورة المصرية ؛ فهى تجمع أشتات روح حبيبها ، وترمز برفضها للحياة مع سباعى إلى الخير الباقى ، الذى يملك طاقة البعث فلا يلبث أن يعود من جديد إذا اعترض الشر طريقه . وتصبح هذه الفكرة هى الهيكل الذى تبنى عليه الرؤ ية فى الرواية عندما يمثل الحب بين عديله وصلاح عودة لصورة الحب الأول بين الجد والجدة : «إنه الحب البكر لقلبين مخلوقين من نقاء الماس دون صلابته ، ومن طهارة الملائكة ممزوجة بخلجات الإنسان ، وشفافية البلور وقد سرى فيه نبض البشر ، ومن نور الأمل فى المستقبل طليقا من قيود الزمن» . (الحلقة ٦) وتحمل رواية نجيب محفوظ الرؤ ية بالمعنى الأسطورى نفسه لقدرة الخير على البعث ، وقدرة النفس على التطهر . فالاشارة إلى «النار» فى الرواية تنطوى على المعنى الرمزى ، وهو التطهر . يقول عباس مرارا : «احلم بنار تلتهم البيت القديم ومن يفسقون فيه» (ص ١٦٣) . ويؤكد نجيب محفوظ أن ما حدث

للبطل هو «بعث غير معقول ولا مبرر ، ولكنه حقيقة محسوسة ماثلة ، يمكن أن ترى وأن تلمس (ص ١٧٨) .

إنه يؤمن بالأسطورة إيمانه بالحقيقة ، وتولد الخير وانتصاره معنى مؤكد فى روح الأسطورة المصرية ، التى تنبىء بها الروايتان .

رابعا : البداية والنهاية فى أفراح القبه تنم عن الحداثة ، ويترك ثروت أباظه أيضا نهاية روايته علامة غير مقيدة لانتصار الخير والحب ؛ فلا نعرف بعض التفاصيل الختامية مثل حكم المحكمة على قاتل سباعى ، أو مصير قدرية بعد موت الزوج . . الخ . ولكن النهاية المفتوحة فى رواية نجيب محفوظ لها وظيفة أكبر ، وهى الإشارة إلى أن المصير النهائى للبطل ليس مصير فرد فقط ، بل هو ، حسب ما توحى به رموز البناء ومكوناته فى الرواية ، مصير أمة بأسرها . وهذه النهاية أيضا مرتبطة بأسلوب السرد غير التقليدى فى الرواية .

وإذا كانت الروايتان قد التزمتا ببعض عناصر الحداثة من خصائص الشكل والمضمون فى الرواية الغربية ، فإنهما نبذتا كثيرا من عيوب الحداثة فى هذه الرواية . وإذا كانت قيمة بعض الأعمال الروائية والأدبية بعامة فى الغرب قد اندثرت أو زالت فإن ذلك منشؤه هذه العيوب التى نشأت عن التطرف فى تطبيقات الاتجاهات الحديثة فى الخلق الأدبى . ومما هو ملاحظ أن هذا التطرف غير موجود فى هذين النموذجين من الرواية المصرية الحديثة . ولذا أمكن فيهما الجمع بين عناصر الحداثة والعناصر التى تضمن بقاء الأدب ولا تعجل بزوال قيمته . وإضافة إلى البعد عن عيوب الحداثة الغربية ينطوى هذان العملان على عناصر أخرى أصيلة نابعة من الفكر العربى ، جعلت المزج بين الحداثة والفن الأصيل أمرا ممكنا .

الهوامش :

(١) دافيد لودج . **أساليب الكتابة الحديثة** (لندن : إدوارد أرنولد ١٩٧٩) ص ٤٢ (الترجمة للباحثة) .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٤ .

(٣) هذه المؤلفات الأدبية مثل روايتى جيمس : **السفراء (١٩٠٣) والوعاء الذهبى (١٩٠٤)** وروايتى كونراد **قلب الظلام (١٩٠٢) ونوسترومو (١٩٠٤)** .

(٤) د. أنجيل بطرس سمعان . **نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث** القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (١٩٧١) ص ٢٤ .

(٥) مثل هنرى جيمس .

(٦) بل إن بعض الكتاب مثل جورج أورويل George Orwell لم يتقبلوا العصرية حتى فى أوج انتشارها ، والتزموا بالمنهج الواقعى التقليدى ، مثلما فعل إيشروود وجرين وماكنيس .

(٧) ظهر ذلك فى كتابات المدافعين عن الواقعية ، مثل ستيفن سبندر Spender فى مقاله عن الواقعية الجديدة The New Realism (١٩٣٩) ، وفى كتاب المؤلف المجرى عدو العصرية جورج لوكاتش G. Lukačs بعنوان **معنى الواقعية المعاصرة (١٩٥٧)** The Meaning of Contemporary Realism الذى دافع فيه عن الواقعية النقدية عند بلزاك وتولستوى وبرنارد شو وتوماس مان .

(٨) إد موند ولسون فى كتابه Axl's Castle .

(٩) جراهام جرين فى مقاله «إيدولوجية المذهب العصرى» ، ورد فى كتاب دافيد لودج : **أساليب الكتابة الحديثة (١٩٧٩)** ، ص ٦١ .

(١٠) من أشد أعداء العصرية الناقد يوفور وينترز Yvor Winters وقد كتب كثيرا من المؤلفات فى ذلك ، منها :

1 - **Primitivism and Decadence** (1937)

2 - **Maule's Curse** (1937)

3 - **The Anatomy of Nonsense** (1934)

(١١) من المؤلفات والكتابات التى أعلنت ذلك :

1 - Harry Levin's "What Was Modernism" in **Refractions** 1960

2 - Lionell Trilling, Beyond Culture, 1966 .

(١٢) دافيز دانبار ماكيلروى: **الوجودية والأدب الحديث** . الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٢ ، ص ٩

(١٣) مثال على ذلك نقد إد موند ويلسون Edmund Wilson الذى تحرى العوامل الاجتماعية التى أثرت على سلوك ديكنز ، ونقد من اعتبروا العمل الأدبى وثيقة اجتماعية ، مثل :

F.R. Leavis & Richard Hoggart, Herpert Read & Raymond Williams .

(١٤) الإشارة إلى «انعزال الأقلية المثقفة» هو موضوع كتاب ف . ر . ليفيز **الأدب الروائى وجمهور القراء** (لندن : ١٩٣٨) .

(١٥) فى كتاب فؤاد دواره **عشرة أدباء يتحدثون** .

(١٦) مثل البيان الذى أعلن فى مجلة السياسه الأسبوعية يدعو إلى هذا الأدب عام ١٩٣٠ .

(١٧) محمد جبريل . **مصر فى قصص كتابها المعاصرين** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ٢٣٣ .

(١٨) محمود تيمور . **دراسات فى القصة والمسرح** . القاهرة : مكتبة الآداب ، ص ١٩٣ .

(١٩) عنى بالمضمون كتاب مثل المسرحيين سعد الدين وهبة وألفريد فرج وعبد الرحمن الشرقاوى ، والتزم نعمان عاشور الشكل المسرحى التقليدى .

(٢٠) نجيب محفوظ . **أفراح القبة** (القاهرة : دار مصر للطباعة) ١٩٨١ ، ص ٦ ، وكل الاقتباسات التالية من نفس الطبعة .

(٢١) نشرت الرواية مسلسلة بجريدة الأهرام فى الفترة من ١٩٨٤/١/١ إلى ١٩٨٤/٢/١٢ ولكنها لم تنشر فى كتاب إلى الآن . ويشير الاقتباس إلى رقم كل حلقة .

حداثة التفكير وحداثة الكتابة

"سجن العمر" لتوفيق الحكيم*

شـــارل فيـــال

لا غرابة أن يشرع روائى ، عن طيب خاطر ، فى كتابة سيرته الذاتية . ينشرح صدره ، ولا شك ، وقد تخلص من مشكلة قد تقض مضجعه ، وهى أن يخلق أشخاصا وأحداثا . أما وهو يعالج حياته فإنه يتعامل مع أشخاص عاشوا فى الواقع ، ومع أحداث وقعت حقيقة . والدليل على صحة ذلك أن الروائيين الذين لم يرووا قصة حياتهم قليلون . ونلاحظ أن الروائيين العرب الأولين كانوا بين اثنتين : إما أن يستقوا من معين تجاربهم الخاصة ، ليؤلفوا رواياتهم - مثل محمد حسين هيكل فى «زينب» - أو يبدأوا نشاطهم القصصى بسيرتهم الذاتية - مثل طه حسين فى «الأيام» . أما الأستاذ توفيق الحكيم فينتسب إلى الطائفتين ، إذ تحمل كل رواياته : «عودة الروح» ١٩٣٣ ، و«يوميات نائب فى الأرياف» «١٩٣٧» ، و «عصفور من الشرق» ١٩٣٨ ، طابع السيرة الذاتية . وقد ألف الحكيم عملين يدخلان فى باب السيرة الذاتية البحت ؛ إذ قدمها على هذا الأساس ، وهما : «زهرة العمر» ١٩٤٣ ، و «سجن العمر» ١٩٦٤ . وهذا العمل الأخير أجدر من غيره أن يعد سيرة ذاتية بالمعنى الصحيح للكلمة ؛ أولا ، لأننا نجد فيه عرضا لقطعة طويلة من حياة الكاتب ؛ وثانيا ، لأن «زهرة العمر» خاضع للافتنان الأدبى (حيلة التراسل مع صديق فرنسى) ؛ وثالثا ، لأن هذا التراسل يبرز الناحية الفكرية للعمر ، بقطع النظر عن النواحى الأخرى . وقد أشار الكاتب نفسه إلى ذلك الفرق الجذرى بين العملين ، قائلا إن أحدهما يتكلم عن تكوين فكره ، والآخر عن تكوين طبعه (ص ٢٨٣) . وسوف نعتمد على «سجن العمر» وحده فى هذا البحث ، لنحاول أن نظهر كيف تفيد هذه السيرة الذاتية فى الدلالة على حداثة تفكير الحكيم وكتابته .

هناك نوع من الحداثة نبادر بالقول إن الحكيم برىء منه ، وهو أن ينبذ المرء كل قديم نبذا لأنه قديم ، وأن يدعو إلى اعتناق الجديد من الأفكار لأنه جديد . ولن نجد فى الكتاب أدنى إشارة إلى مثل هذا التزمت فى مناصرة الجديد . ليس هناك ما يوحى بغطرسة الموقن بتفوق آرائه الطليعية . فلننظر إلى دراسات هذا

الذى سوف يصبح علما من أعلام الأدب . إنها تبدو لنا مضطربة بطيئة أقرب إلى التخبط منها إلى إشراق من ظفر بمال قارون ! هل نتصور هذا التواضع ممن اكتشف العالم الجديد واطمأن إلى أنه ممسك بناصية المستقبل ؟ ثم نلتفت إلى عمله بوصفه رائدا من رواد المسرح ، ونرى أنه يتكلم عنه فى تواضع أيضا ، موضحا الظروف الشاقة التى اعترضت جهوده . فالنقود القليلة التى يتقاضاها من عكاشة تمثل مكافأة رمزية لا يُنتظر منها أن تستطيره

* قد اعتمدنا طبعة مكتبة الآداب بدون تاريخ (١٩٦٤) .

عجُبا ، وينتشى لأنه صانع من صناع «تاريخ المسرح المصرى» .

«كان كل شىء يجرى لدينا بسيطا لا يحمل أكثر من معناه ، ولا يتجاوز أبعد من حدوده» . (ص ٢١٦) .

والظاهر أن الكاتب ، وقد مضى على وجه التقريب أربعون عاما منذئذ ، يحرص على أن يقدر دور هذه الفترة تقديرا يريده موضوعيا . أهل الفن حينذاك ، هؤلاء الشبان المتحمسون الشارعون فى بناء المسرح العربى ، ليسوا إلا مقلدين للمسرح الأوربى الذى ينهلون منه مترجمين ممصرين ، وإن كان التمصير مما لا يهون أمره . فما بالك بممصرين تضطرهم بيئتهم الاجتماعية إلى أن يعيدوا كتابة ما يأخذونه من الأجانب ؟ يحدث ذلك مثلا عندما تقدم المسرحية الأصلية لقاء بين رجل وامرأة ؛ إذ لابد للممصر من أن يبرر ما لم تكن تبيحه تقاليد ذلك الزمان ، فيلجأ إلى أواصر القرابة : «كان الرجال والنساء فى جميع مسرحيات ذلك العصر تجمعهم صلة القرابة» . (ص ٢٢٠)

تحتم إذن على هؤلاء الكتاب ، وإن لم يبدعوا موضوعات مسرحياتهم ، أن يعملوا خيالهم وذكاءهم ولباقتهم ، حتى يوفقوا إلى تمصير مقبول .

«كان هذا العمل إذن بمثابة مدرسة لتمرين كتاب مسرحنا ، وإتاحة الفرصة لمن أراد منهم أن يفرد جناحيه فى المستقبل ليطير بمفرده» . (ص ٢٢٥)

وكاتبنا خال أيضا من كل تكبّر إزاء التقاليد البالية ، والخرافات الشائعة فى بيئته العائلية . وحسبه مثلاً أن يذكر أن جدته كانت تؤمن بالجان وتخاف سطوتهم ؛ وقد اقتنعت أن «القطاية» تلك الجنية الشريرة - سببت لها ست سقطات . إن كاتبنا يسرد هذا الخبر دون أن يرفقه بتعليق ساخر أو مزدر . وحتى عندما تستنجد المرأة ساحرا مشهورا ، يقول المؤلف :

«فجاءت به وحجّبها بسبعة أحجبة ، وعاشت والدتى» (ص ١٨) ، كما لو أن الراوى آمن بفاعلية «عمل» الساحر ؛ إذ انقطعت مباشرة بعده سلسلة السقطات اللعينة ، أو هو - على الأقل - لا يستبعد هذه الإمكانية . إنه يقبل الناس على علاتهم ، ويفتح عينيه وأذنيه فلا يسرع إلى انتقاد مظاهر التخلف الفكرى بقدر ما يتلهف إلى تلقف أى خبر أو مظهر يثير خياله ، ويشبع رغبته فى اكتشاف الطريف من الأمور . إنه يذكر مثلا طفولته وما أصيب فيها من أمراض غريبه حيرت الأطباء ، كتلك الحمى التى كانت تلم به أحيانا دون ما سبب ظاهر ، فتأخذه أمه ، التماسا لشفائه ، إلى مقام السيد الطرطوشى بالإسكندرية . ومن المعروف أن ولى الله هذا لا ينعم بمعجزته إلا على المريض الذى يحرم نفسه من أكل الجبن الرومى .

«نذرت له ذلك النذر بكل أمانة ودقة . . . وشفيت فعلا» (ص ٦٦) وبنفس هذه البساطة الفكهة يقص علينا أنه فى ذلك العهد كان يمرض مرضا يطول ثلاثة أيام حينما يرى جنازة ، كما يذكر أنه كانت له موهبة غريبة تمكنه من التنبؤ . ويخيل إلينا أن الأستاذ توفيق الحكيم يسر اليوم أيما سرور حين يشاهد ازدهار «علوم ما بجانب النفس» (La Parapsychologie) إنه لا يرى ضيراً فى قبول هذه الأعراض الغامضة التى يعجز العلم عن تفسيرها ، لأنها تبدو له اقتحاما حادا للأسطورة فى الحياة الواقعة . وعند ملاحظته معاشرته تلك المذهلة للموت تخطر بباله فكرة موضوع قصيدة لجوته عن الفارس وابنه والموت . (ص ٢٧٤)

هذا الاستعداد الفكرى لتوسيع الآفاق يمثل خير وسيلة لإنشاء الشخصية وإنمائها ؛ لأن المرء لا ينمو إذا رفض الماضى واجتث جذوره . إن «توفيق» - الصبى توفيق - يشاهد خرافات الكبار حواليه ويحس أنه ، هو نفسه ، مخلوق خرافى أيضا (طاقته للتشوف) . فهذه العناصر الغيبية تغذى حساسيته ، فى الوقت الذى يتكون فيه فكره ، وعندما يستمد من سذاجة شعبه مقوما من مقومات روحه ، يندمج فى شعبه معترفا بمصريته ، ولكنه ينتمى فى الوقت نفسه ، كما رأينا ، إلى تراث أساطير البشرية .

لقد أحس غريزيا أن عليه أن يغتنم كل فرصة للتعلم والتثقف ، وإن حيّرنا التواء طريق نشأته ، وهو الذى كتب له أن يصبح كاتبا ذائع الصيت . أول صدمة فنية يفاجأ بها ، قبل العاشرة من عمره ، هى اكتشافه لجمال القرآن عند سماع تلاوته ، ثم يصبح هو أيضا عذب التلاوة . ويعلق بذاكرته كذلك مولد سيدى إبراهيم الدسوقى مع موكب العربات المهيأة على شكل عربات الكرنفال ، كل واحدة منها خاصة بحرفة من الحرف وأدواتها . وهناك ذكرى أول عرض لمسرحية شاهدها فى حياته : «شهداء الغرام ، أو روميو وجولييت» ، قامت به فرقة من الفرق المتنقلة فى الريف . ثم تأتى قصص الفروسية الشعبية ، يقرؤها «الشاعر» فى المقاهى ، كما تقرؤها فى البيت والدته ، التى عرفته كذلك على القصص الغربية التى عربها الشوام ، فاستطاع بعدئذ أن يطالعها وحده . وهذا ساعده ، على حد تعبيره ، «على إجادة اللغة العربية قبل الظفر بتعليم منظم» . (ص ٨٩) فلنضف إلى ذلك الرسم (٩١) والموسيقى بفضل الصداقة التى تربط بين أسرته وعالمة لقنته مبادىء عزف العود . الحقيقة أنه لم يستثمر كل المواهب التى أظهرتها تلك النشأة غير المنظمة - جمال الصوت أو المهارة فى الرسم والعزف - لكنها أثْرت شخصيته . ومهما تكن الظروف فإنه استغلها أحسن استغلال : كان يحضر حفلات فرق المسرح المتنقلة فى دسوق ودمنهور ، ثم فى عهد إقامته بالقاهرة . وكان إذا وجد خمسة قروش فى جيبه ، عبر العاصمة كلها سيرا على الأقدام ليشاهد عرضا مسرحيا فى الأوبرا ؛ لكنه كان أكثر من مشاهد عادى ؛ كان يتمنى لو أنه شارك فى الظاهرة المسرحية مشاركة فعالة . كذلك نراه فى سن مبكرة يبدأ فى تمثيل دور الزناتى خليفة وهو

يبارز خادم الأسرة ثم ، فى عهد المدرسة الثانوية ، يؤلف مسرحيات ويمثلها مع جماعة من أصدقائه (ص ١٤٥ - ١٤٧) .

أما الإسكندرية التى أقام بها بضع سنين من صباه ، فقد ارتاد فيها السينما (١٢٥ - ١٢٩) . وفيما يخص القراءة فمن البديهى أنه كان يستطيع مزاولتها أينما كان فيكثر منها (ص ١١٩ - ١٢١) . لكن الأحوال حتى فى هذا الميدان تتغير : بعد القصص المعربة التى نبش عنها فى «سحاحير» البيت ، نجده يستفيد من نظام إعارة الكتب التى تطبقه بعض المكتبات ليطالع بثمن زهيد كتبا كثيرة الأجزاء ، كمغامرات روكامبول ، أو روايات الكسندر دوما (ص ١٢٩) . وأفاده كذلك الإخفاق المدرسى ؛ إذ قدر له ، عندما أعاد سنته الأولى فى الثانوى ، أن يقوم بتدريس اللغة العربية فى هذا الفصل أستاذ ذكى مثقف ، حبب إليه الإنشاء وعرفه بالأدب القديم (ص ١٣٢) . ومرة أخرى سوف يجلب الشر له خيرا ؛ فإن فشله فى الانتقال إلى السنة الثانية فى مدرسة الحقوق رغّبه فى تعلم جدى للغة الفرنسية ، فراح يتابع دروس مدرسة بوليتز . وفى قصد التمرن ، يطالع مؤلفات لألفونس دوديه وأناتول فرانس ثم مسرح ألفريد دى موسيه ومسرح ماريفو ومعظم أجزاء مجموعة فرنسية مشهورة «ملحق الإلستراسيون» . (ص ١٧٢ - ١٧٣) .

إذن فالعبرة الأولى التى نخرج بها من قراءة «سجن العمر» هى أن البطل سار إلى النضج الثقافى سيرا صارما مستقيما ، وإن كان ظاهره لاهيا ملتويا . والدرس الثانى هو أن العالم الجديد لن يرتفع صرحه على أرض ملساء جرداء ، وإنما التجديد تطور طبيعى ، أو نمو عضوى ينتهى بنضج عناصر شتى ، بعضها ينتسب إلى البيئة والوراثة ، فى حين أن البعض الآخر مكتسب . لكنها جميعا تتساوى فى الأهمية ، نظرا للهدف المطلوب : الحداثة المنسجمة .

غير أنه لا حداثة تُرجى فكريا ما لم توجد إرادة قوية . إن السؤال الذى يقلق توفيق الحكيم هو حظ الوراثة فيما اتجه إليه فى حياته . ولذلك فإنه يجدّ ويكد ليوضح هذا الأمر ويصل إلى نتيجة . وأخيرا فإنه بعد أن حلل وقارن ، يضطر إلى أن يسلم بحقيقة جلية ، فحواها أنه مهما كثرت أوجه الشبه بينه وبين والديه فى الأخلاق والأذواق ، فإن تكوينه الفكرى والثقافى قد تم لا بفضل والديه بل ضدهما ، أو ، على الأقل ، بالرغم منهما :

«فوالدى الذى أورثنى حب الأدب هو نفسه الذى يصدنى عن الأدب . ووالدتى التى أورثتنى الإرادة تقف بإرادتها دون رغباتى الفنية . حريتى الباقية لى إذن هى فرصتى الوحيدة وسلاحى الوحيد فى مقاومة تلك العقبات . حريتى هى تفكيرى . أنا سجين فى الموروث حرٌّ فى المكتسب . وما شيدته بنفسى من فكر وثقافة هو ملكى . . . نعم ، تفكيرى وتكوينى الفكرى هنا كل حريتى . الإنسان حر فى الفكر سجين فى الطبع» . (ص ٢٨٢ - ٢٨٣) والواقع أن هذه الترجمة الذاتية تدل دلالة واضحة على أن صاحبها تكون واختار طريقه ضد رأى أهله ، فكثيرا ما عصاهم . أبوه ، والحق يقال ، لم يهتم كثيرا بدراسة ابنه ؛ وإذا هو انتبه عرضا إليها كان لتدخله أسوأ العواقب . فذات يوم خطر له ، مثلا ، أن يمتحنه فى معنى كلمة وردت فى بيت من معلقة زهير ؛ ولما أخطأ فى جوابه ضربه ضربا مؤلما بغّض إليه الشعر . وكذلك حين بدا له أن يعلمه السباحة وألقى به «فى الأعماق» ، «بغض إليه السباحة والبحر» .

«كان من الممكن أن أحب الشعر والبحر فى سن مبكرة لو أن أبى أخذنى إلى شاطئيهما برفق ، ولم يدفعنى دفعا إلى الأعماق» . (ص ١٠٩)

أما قراءاته المفضلة فكانت من صنف لا يرضى والده . كان يقضى أوقات فراغه - وهى كثيرة فيما يظهر - مكبا على مطالعة القصص العصرية وكان ، تجنبا لغضب الأهل ، يختفى تحت سريره . وذات مرة أشعل حريقة فى غرفته بالشمعة التى كان يستضىء بها (ص ١١١ - ١١٢) . ومن طول ممارسته للقراءة كادت تعمى إحدى عينيه (ص ١١٩ - ١٢١) .

ولما أحس فى نفسه ميلا أكيدا إلى مطالعة الأدب العربى (كتب للجاحظ وابن المقفع وابن عبد ربه) إنما تمت له اكتشافاته وهو وحده منفرد ، لم يرشده أو ينصحه أحد ، بل إنه يشكر ربه أن فات أباه أن يشير أمامه إلى هذه القراءات ، لأنه لو فعل لبغض إليه هذا الأدب أيضا . (ص ١٥٣) ينبغى أن يكون المرء حرا فى إقباله على الغذاء الثقافى ، ويجب على المجتمع أن يقدم إليه جميع الأصناف :

«أدركت فيما بعد ما هو المعنى الحقيقى للحضارة والبلد المتحضر : هو أن توضع كل آثار الذهن وتراث الفكر فى متناول الأيدى بلغة البلد لكل مراحل السن» . (ص ١٤٥) وله ، بجانب القراءة ، هوايات أخرى يخاف أهله من تأثيرها السيىء على تقدمه المدرسى ، مثل السينما والمسرح . إنهم يتوجسون خيفة من كل ما يمت إلى الفن بصلة . لنذكر مثلا ما أصاب والدته من فزع عندما سمعته يعزف على العود عزف المتمكن ، خشية أن يصبح غدا «مغنواتى» (ص ٩٨) ، فإذا هى تطلب منه أن يقسم أنه لن يمس عودا مرة أخرى ، كما سبق أن استحلفوه على أن ينقطع نهائيا عن الذهاب إلى السينما . والغريب فى الأمر أن أحدا من أهله لم يستحلفه على مقاطعة المسرح . والأرجح فى تفسير ذلك أنه انساق إلى هذه الهواية متأخرا وهو فى القاهرة ، بعيدا عن مراقبة الأسرة المقيمة بالإسكندرية ، فلم يعرف أحد مدى تقدمه فى هذا الطريق . وإنه لينجح فى ليسانس الحقوق عندما بدأت فرقة عكاشة تجارب تمثيل مسرحيته الأولى «خاتم سليمان» ؛ لكن أباه يجهل الخبر الثانى . إنه سجل اسم توفيق فى

جدول المحامين المشتغلين ، وحينما يخبر ابنه بذلك يلاحظ أنه غير متحمس ، فيسأله فى ذلك ، ويرد الآخر : «أنا أحب الأدب ، وأريد الاشتغال بالأدب» . (ص ٢٦١) .

لكن الوالد لا يغضب ، ويمضى يناقشه ، محاولا إقناعه بأن الطريق الذى اختاره مسدود . وعندما رآه يصر على رفضه لسواء السبيل ، قرر أن يأخذه لمقابلة لطفى السيد الذى كان صديقه فى عهد الدراسة . وكان أن نصح لطفى السيد بأن يُرسَل الشاب إلى فرنسا لتحضير دكتوراه فى الحقوق . وهكذا يعفَى توفيق من ممارسة حرفة يعافها مزاجه ، وينتقل إلى جو أصلح لإرضاء ميوله الشخصية . وعندما رجع إلى بلده رجع إلى الشهادة نفسها ، إلا أنه حمل صناديق مليئة كتبا وقد أشبع نهمه :

«النهم الفكرى الذى استولى علىّ أمام موائد الحضارة الكبرى . كل ذلك لم يترك لمثلى القوة ولا القدرة على حمل عبء آخر» . (ص ٢٩٣) .

ذلك أنه – كما قال لنا سابقا – لا يستطيع أن يقوم بعملين فى وقت واحد .

«إنى أعرف نفسى . إنى شخص لا يستطيع أن يسير فى طريقين . وطاقتى لا تحتمل التشتيت ولا تعمل إلا بالتركيز» . (ص ١٦٣) .

«التشتت» حقا فى العشرينيات عندما حاول أن ينجز مشروعين فى وقت معا ، كانا يحتلان جانبا من اهتمامه ، وكان قد بدأ تحقيقهما ؛ وهما كتابة دراسة عن الفن ، وكتابة رواية . ولم يطل تردده ؛ فقد رأى أن وضع كتاب عن الفن يستطيع أن يقوم به غيره ممن كانوا يتخرجون حينذاك من الجامعات ، وقد تخصصوا فى الفن ، فى حين أن الظروف كانت أكثر مواتاة لكتابة رواية . فمحمد حسين هيكل يصدر فى ذلك الوقت الطبعة الثانية من «زينب» ، معترفا بأبوته لها . وهذا دليل على أن الجمهور كان قد بدأ يستسيغ الرواية ويحترم القصاصين . وبما أن «زينب» هى أول رواية عربية أُلفت ، فيجب أن يتبعها أعمال أخرى حتى يرسخ هذا الجنس الأدبى الجديد الذى لا تخفى ضرورته لتقدم مصر الثقافى . إنتاج رواية إذن واجب وطنى . ومن ثم يقرر الحكيم أن يؤلف «عودة الروح» ، ويمزق الصفحات التى سبق أن كتبها عن الفن :

«لابد من إعدام صفحات إحداهما حتى لا تخايلنى وتغرينى وأنا فى منتصف العمل الآخر» . (ص ١٦٣) .

وبنفس هذا العزم الصارم يقرر بينه وبين نفسه أن نشاط الروائى لا يليق بطابع شخصيته ، بقدر ما تعجبه قدرة أبيه على أن يهتم بأمور كثيرة ، و «حرصه على التغلغل فى التفصيلات الدقيقة لكل شئون الحياة» . بهذا القدر يرى أن أسلوب تفكيره مختلف تماما :

« أميل إلى التخفف من كل ما أستطيع الاستغناء عنه . . . ولا أتناول إلا ما كان ضروريا صرفا . ولذلك تناسبنى التمثيلية أداة للتعبير ؛ لأن مجالها المعانى والجواهر ، أكثر من الرواية التى مجالها التفصيلات » (ص ١٩٠) .

سوف يكون كاتب مسرح إذن . وكما يتجه إلى الأهم فى أمور الفكر ، فإنه لا يقبل أن تثقل حياته أو تعوقها أمور غير ضرورية ، فيفضل الإقامة فى الفنادق على العيش فى شقة مفروشة مع شريك له ، لأنه يكره اللوازم المادية . وهو يقص علينا أن الصديق الذى كان يسكن معه كان يخاف دائما أن يجد يوما فى البيت بطاقة من الحكيم تنبئه أنه غادر المسكن وتركه هو يدفع الأجرة وحده (ص ٢٥٥ - ٢٥٦) . وهو لا يرضى أن يجشم نفسه ما تستثقله ، فلا يتكلف الأناقة فى هندامه . وهو كذلك لا يحب أن يعمل ما يعمله « الناس » . ويحدث أن يعلن استقلاله بالنسبة لعامة الناس ، وأن يظهر طابعه الفردى « البوهيمى » مثلا بحلق شاربه كمن « يعمل أرتست » ، مبرزا خصوصيته (ص ٢٣٧ - ٢٣٨) .

هذه هى عناصر الحداثة التى وجدها الحكيم فى نفسه ونماها : الفضول والإقبال على ما يشبع هذا الفضول ، ثم التواضع لأنه يعى جدوده ، وإن كان هذا لا يمنعه من الإحساس بطموح يدفعه إلى أمام فى الطريق الذى رسمه لنفسه ، متخففا من كل ما هو غير جوهرى . لكن هذه الترجمة الذاتية تعنى أكثر من مجموعة وثائق ، إنها عمل أدبى تحمل كتابته أوضح ملامح الحداثة .

علينا أن نسلم أولا بأن الواقع الذى يستغله الكاتب ليس خاما « موضوعيا » فبما أن الوثائق المكتوبة قليلة جدا ، يظهر أن الكاتب يعتمد بصفة خاصة على الذكريات . وهذه الذكريات خلاصة عملية تنقية وتوجيه قامت بها الذاكرة . وعندما يعالج الكاتب أحداثا وقعت قبل مولده ، أو لما كانت سنه أصغر من أن تتيح له أن يعى ما يحدث ، فإنه يتحتم عليه أن يلجأ إلى شهادة غيره ، بل إلى ما بقى من ذكريات شهادة غيره . ومن ثم تتسع حريته بالنسبة لمعطيات الواقع ، فيتسنى له أن يتناولها معارضا أو مقارنا أو مستعملا شتى الحيل لعرض الأحداث والأشخاص ، أو ، بعبارة أخرى ، يتمتع كاتب السيرة الذاتية إزاء موضوعه بحرية الكاتب المبدع وسلطانه .

وفى الأسطر القليلة التى يخصصها للإخبار عن ولادته يتجلى لنا مدى إبداعه بمناسبة حدث عادى قد عبر عنه ألوف الكتاب قبله . هذه الولادة غريبة فى حد ذاتها ، فلم يصرخ الوليد توفيق :

« . . . والتفت الجميع إلى ناحيتى فوجدونى أنظر – كما زعموا – إلى ضوء المصباح وإصبعى فى فمى ، شأن المتعجب ! ياله من زعم ! إن كل أم تريد أن ترى فى ابنها معجزة كمعجزة

المسيح ؛ لأنها فى هذه الحالة ستكون هى مريم ! » . (ص ١٥) نلاحظ أولا أن البون شاسع بين شعور الحاضرين واستنتاج الراوى . ثم إن هذا التعريض الفكه بكبرياء الأمهات بعيد وغير متوقع . لكن سيطرة الكاتب تظهر بخاصة فيما بعد ، عندما يرتب ويقدر الفروض الحريّة بتفسير هذه الظاهرة الشاذة :

« إذا ثبت حقا أنى نزلت بغير صياح ، فلعل السبب هو أنى كنت مجهدا تعبا مكدودا من شدة الجذب إلى هذه الدنيا ، أو كان بلسانى علة من العلل ، أو أنه الضعف العام . وربما كان أفضل من ذلك جميعا أن يقال – كما قيل فى الكبر – إنى آثرت الصمت والسكون بخلا أو اقتصادا فى صياح لا طائل تحته » . (ص ١٥) كأننا بالكاتب ينظر بسرعة إلى مختلف التفاسير المعقولة ، حتى إذا وصل إلى الأخير منها ، وهو أعقلها وأفكهها ، وقف عنده وقفة تمحو كل ما سبق ، وينتهى بغمزة يوجهها إلى قارئه . إنه يتكلم عن وليد هنا كما لو كان امرءا راشدا . وهذا موقف عادى لديه إزاء ما يصف . وهذا يمكنه من بناء أى مشهد يقدمه بناء محكما ، يومىء بالحياة والنشاط فى إطار واضح الحدود كأنه لوحة ذكية :

« وكان يجرها حصانان هزيلان ، أحدهما أبيض والآخر أحمر . أما الأحمر فكان أصغر قامة من زميله الأبيض ، وكان بجواره كأنه يستند إليه و « يتشعلق » به ويحتمى بظله ، وكأنه لولا التوكؤ على صاحبه الأكبر لا نهدم ! ربما كان أيضا حال الأبيض ؛ فهو يتوكأ على الأحمر دون أن يبدو عليه ، ويظهر من هيئته أنه معترف بضعفه . حصانان يتعاونان على البقاء . ويشجع أحدهما الآخر على مجرد الحياة . والظاهر أنهما نسيا أو تناسيا أنه لابد لهما من طعام ؛ فهما يضعان رأسيهما معا فى « مخلة » واحدة ، يقول الحوذى إن بها تبنا أو دريسا أو عشبا مجففا . لكن الخيل لا تتكلم ، ولن تكذبه » . (ص ١١٦) .

يحيل إلينا ، والحالة هذه ، أن الحدث لا أهمية له فى حد ذاته ، إنما يصلح ذريعة إلى إيجاد فصل نعاين فيه مهارة عرض بعضه وصف وبعضة تفسير له قيمة خلق حقيقى .

الحكيم مولع بالتعقل والاحتجاج المنطقى ولعا يجعله يتفنن فى هذه اللعبة المثيرة لذكائه وخفة روحه ، فيجد متعته القصوى فى كل ما يخالف المألوف والمسلم به . وكثيرا ما نتساءل ، وهو يقدم إلينا أمرا أقرب إلى المفارقة منه إلى واقع تصرف الناس وواقعهم ، هل اخترعه أصلا أم حرّف تسلسله تحريفا يضفى عليه طعم الجدة ؟ فلنأخذ نموذجين لنبين ذلك . الأول يتعلق بزواج جدة الحكيم ، والثانى عندما تزوجت وهى أرمل ولها ابنتان من رجل أرمل كذلك . والمألوف فى مثل هذه الحالة ، المأثور عن الحكمة البشرية ، أن تنجم عن هذا القران تعاسة أولاد المرأة ؛ لأن الرجل يغار منهم فيظلمهم ويقسو عليهم . وإذا بالنتيجة هنا خلاف ما انتظرنا . إن ابنتى المرأة هما المستبدتان والرجل هو المغلوب على أمره . وسائر القصة يرينا تمادى (حزب النساء) فى تعذيب الرجل . وما إن تزوجت البنت الكبرى حتى أهملت الوالدة زوجها إهمالا دفع به إلى أن يشكوها ثم يطلقها . لكن من منا تسول له نفسه أن يرثى لتلك المرأة ويعدها ضحية من ضحايا مجتمع « رجالى » ؟ .

« . . . فإذا هى لا توجد إلا فى بيت ابنتها الكبرى . تجلس بجوارها وتعاونها وتدلل كل مولود لها جديد ؛ وكانوا بحمد الله كثيرين ، كل منهم فوق رأس الآخر كما يقولون . هذا فضلا عن تشابه الأم وابنتها الكبرى فى العقلية ، وإنفاق وقتهما الخالى فى السحر لزوج الأم ، حتى يدب الخلاف بينه وبين أولاده فيخلو لهما الجو . وبلغ الحال من السوء حدا لم يستطع معه الزوج صبرا ؛ ففى ذات يوم ذهبت زوجته تمضى أياما عند ابنتها الكبرى ، فإذا هى تباغت بورقة الطلاق مرسلة إليها مع خادم » . (ص ٢٥٠)

أما النموذج الثانى فيتعلق بالأدب . لكن كاتبنا يستند هذه المرة إلى الاحتجاج ؛ فهو يناهض هنا الرأى الشائع الذى يقضى بأن العرب وصلوا إلى المسرح متأخرين لتنافر أساسى بين عقليتهم والمبادىء التى قام عليها المسرح ، فيقول الحكيم إن روح المسرح أصيل عندهم ، وأنه هو نفسه ينتسب إلى الأصل :

« إن طبيعة التركيب والتركيز عند العرب منذ القدم فى الشعر والفكر والأدب والبلاغة – هذه الطبيعة التى هى جوهر الفن المسرحى – تجعلنى دائما أعتقد أن السليقة العربية هى سليقة مسرحية . وإذا كانت ظروف مختلفة قد حالت دون تجسيد هذه السليقة بالطريقة المعروفة عند اليونان ، فإن ذلك لم يمنع من ظهور بوادرها فى أشكال أخرى ؛ فأنا كلما تصورت مشاهد رسالة الغفران للمعرى ، أو قرأت قطعا من حوار فى الأغانى أو للجاحظ ، رأيت ذلك البناء المحكم للصورة والعبارة ، والإصابة المباشرة للمفصل ، بلا لغو ولا فضول فى التلوين السريع للشخصية أو العاطفة أو الفكاهة ، أوقن وأشعر بالجذور العميقة الخفية لهذا الميل عندى للفن المسرحى» . (ص ١٦٩) .

لا شك أن هذا الزعم يفاجىء القارىء بطابعه الاستفزازى ، لكن فضله بديهى فى سبيل تنشيط التفكير فى موضوع طالما نوقش ، خصوصا والحجج المدلى بها مقنعة .

إن تطبيق مبدأ القياس وحده يمكن كاتبنا من أن يرسم الأشخاص التى يقدمها بخطوط موحية ومذهلة . فهو يقيم بين والديه مقارنات تسفر فى معظم الأحيان عن التناقض بينهما ، إلا أننا نكتشف أن هذا الرجل الوقور وتلك المرأة النارية يتساويان فى افتقارهما إلى الروح العملية . ثم بين كليهما من جهة ، وصاحب الترجمة ابنهما من جهة أخرى ، يجرى الكاتب مقارنة أخرى ، ضمنية أو صريحة : إنه يشبه أباه فى أغلب أخلاقه ، لكنه ورث

من أمه مزية لا يستهان بها ، وهى قوة الإرادة . وإذا بدا أخوه على نقيضه منذ صغرهما - وقد ازداد هذا التناقض على مرور الزمان - فإنهما يتفقان فى ميلهما إلى الاعتقاد أن الأهم فى الحياة - وإن اختلفا فى تحديده - يلتمس خارج قاعات الدرس ، وأنه غير ما يتصوره الوالدان . وهكذا من حين إلى آخر يجرى التقريب والتفريق بين هذه النماذج البشرية ، فتزداد الشخصية المحورية - شخصية الكاتب - وضوحا ونورا . فنحن معه أمام صورة بشرية مستحبة لأنها مفهومة ، وأبعد ما تكون عن الفوضى أو العشوائية . إنها صورة بشرية منظمة ومعلمة ، قد أعمل فى تقديمها عقل منظم غير ممل .

ولوخاف الكاتب أن يحس قارئه بالملل ، لوجد فى أسلوبه السلاح الفعال لدفع هذا الملل . لذلك نراه أحيانا يوفق إلى عبارات براقة تطرد أى فتور قد يعتور المتلقى . على سبيل المثال ، بعد أن أشار إلى العنصرين المكونين لنسبة - العنصر التركى أو الفارسى أو الألبانى ، والعنصر المصرى - يقول :

« إن سحنة والدى وجدتى ومالهما من عيون زرقاء ، تنم عن أصل غريب على كل حال . ولم أرث أنا ولا شقيقى هذه الزرقة ولا ما يقرب منها ؛ لأن سحنة والدى الفلاح القح كانت فيما يبدو قديرة على صبغ بحر أزرق بأكمله . » (ص : ١٩)

ويجيد الحكيم تجديد مفهوم كلام مأثور فينقله من قدسية التراث إلى مرح الحداثة فتصبح لتعبيره صورة ونبرة جديدتان . إننا نذكر أن أباه امتحنه ذات مرة ، ولما أخطأ ضربه ضربا أسال الدم من أنفه :

« . . . وأنا ألعن المعلقات وأصحابها بل ألعن الشعر كله . وكان من الطبيعى والمنطقى أن أحبه كما أحبه أبى ، ولكن الدم الذى سال من أنفى بسببه ، بغضه إلى نفسى مدة طويلة . وكيف كان يمكن أن أحبه وقتئذ وبينى وبينه دم مسفوك » . (ص :١٠٨)

كانت الفرصة سانحة ، فلمح تلميحا خبيثا إلى الثأر ومقتضياته عند العرب القدماء . ولا يتحرج كاتبنا أحيانا ، لخفة روحه ، من أن يتهكم فى مواطن أحق بالجدية . مثلا عندما يريد أن يفهمنا مدى حزن جدته بعد طلاقها :

« طول طفولتى وأنا أسمع من والدى وجدتى مأساة الطلاق هذه ، وكأنها مأساة الحسين فى كربلاء » (ص : ٢٥)

وفى وسعنا أن نتذوق طعم هذا التشبيه إذا اعتبرنا سياق القصة الذى سبق أن عرضنا له - فعرفنا أن الراوى يهزأ من جدته ويرى أنها تستحق نكبتها . من الواضح أن السخرية والتهكم يحتلان محلا مركزيا فى الكتاب ؛ لكن قبل أن نعالج هذه النقطة ، نود أن نعود إلى الجانب المنظم لفن الحكيم وهو يتراءى على مستوى مشهد كامل . إن تمكن الروائى يتضح أيضا فى قدرته على أن يرسم لوحات شاملة . وفى الكتاب فصلان مهمان ، نجد فيهما وصفا مسبوك البناء وموجزا فى الوقت نفسه يتيح لنا أن نعاين المشهد عيانا خلال حلقاته كلها ، وأن نحس بتوتره ، وأن نتابع بشغف جريانه .

فلننظر أولا إلى الزيارة التى يقوم بها والد الكاتب بصحبة زوجته وابنهما الرضيع إلى أبيه . لم تكن الأم الشابة قد التقت بحميها . ويشير الكاتب إلى أنها كانت تنتظر كثيرا من هذه الرحلة . إنها متفائلة ، والجو جميل ، ومنظر الريف خلال نافذة القطار أخاذ ؛ وهى لذلك ترجو أن تقضى نهارا ممتعا . لكن زوجها يكدر بالها حين ينصحها أن تستعد لأن تصبر عند لقائها بزوجة أبيه الجديدة المتكبرة المتآمرة ، فتغضب ، وتؤكد له أنها لن تتنازل عن كرامتها ، وأنها سوف ترد الشر بالشر ، وكأنما بالزوج أثارها عوض أن يهدئها . وعلى كل فإنهم عند وصولهم لا يقابلون الزوجة الجديدة مباشرة ، بل ينزلون فى جناح البيت الخاص « بالزوجات القديمات » . وبطبيعة الحال يزيد هذا من سوء ظن الوافدة فى زوجة حميها المفضلة ، بل يدفعها لأن تنطق بجملة تهددها بها . وتصل الجملة إلى أذنى الزوجة الجديدة فتثور وتشكو إلى زوجها ، فتعقد محكمة للنظر فى قضية المتهمة ، تلك الشابة الوقحة . وها كم جمهور المحكمة بل شهودها :

« إن جميع من فى هذا البيت الكبير قد حضر المحاكمة . كل الزوجات القديمات وأولادهن ومن كان بمنزلة من إخوة زوجها ونسائهم . لم يبق أحد لم يحضر ويشهد ، أو ليشهد بالحق وبالباطل ، إرضاء لسيد البيت ، ونكاية لزوجته الفلاحة » . (ص ٥٥) .

إننا نيأس من نجاتها ، لا سيما أن زوجها أنذرها أنها لو أصرت على موقفها لطلقها . لكنها بالرغم من ذلك تعاند : « من يتجرأ على إهانتها فإنها تقطع لسانه بالمقص » (ص ٥٦) . إنها إذن محكوم عليها مقدما . وإذا برب الأسرة يتدخل ويخلص زوجة ابنه لأنه أعجب بشجاعتها . وقد استطاع أن يعجم عودها فيتوسط بينها وبين زوجته حتى تتصالحا . وبعد ذلك بسنين تقول والدة توفيق له : « خذلنى أبوك يومها فذلنى » . (ص ٥٦)

إننا هنا نضع يدنا على أحسن صورة للحدث الواقعى الذى رفع إلى منزلة الخلق الأدبى بفضل صرامة التعبير . ومهارة الكاتب فتمثل فى أنه يحتفظ بعناصر الواقع التى تكون المفاجأة وتحدث التشويق وتشد التوتر إلى الكارثة الواقعة ، ولكنها قبيل وقوعها تأتى بالفرج . وحتى الشخصية التى لا يتوقع لها دور (Des ex Machina) وهى هنا رب الأسرة - ماثلة فى هذا الفصل الذى يستحق أن يضم إلى أحسن الفصول المسرحية أو الروائية الحديثة .

أما المثال الثانى فهو الصفحات التى قص فيها كاتبنا وفاة أبيه إسماعيل الحكيم . ولا يخفى أن معالجة هذا الموضوع صعبة ،

فالكاتب عرضة معه لخطر السقوط فى ابتذال التطرق إلى المعانى البلاغية . لكن كاتبنا نجا من هذا الموقف الحرج بأن عرض الموضوع عرضاً يقنع بصدقه . منذ الأسطر الأولى التى تصف تأمله فى جثة أبيه ونحن نحس بأن هذه الرؤية خالية من الإسفاف والتعاظم معا .

« لم تشأ الممرضة أن تريني وجهه ، ولكنى أصررت على أن تكشف لى الغطاء لأتأمل ، وإذا بى أرى وجهاً لا يمكن أن أنساه . إنه الصفاء والتجرد والسمو عن الأرض . كل ذلك قد ارتسم على وجه هادىء بلا ملامح - أو ربما كانت تلك هى ملامح الخلود . » (ص ٢٠٤) .

كل ما يحيط عادة بموت المخلوق العزيز ، من ذكر العواطف ووصفها ، محذوف هنا ، كما حذفت الإشارات الفلسفية الطنانة إلى معنى الموت . وهذا الحذف لا يبدو متكلفا ، بل نشعر أنه منطقى . إنه ثمرة الرؤية الحديثة العصرية للموت ، رؤية تفر من الإفراط فى المهابة والقداسة لتُبقى فقط على الخطوط المجردة لظاهرة عادية . منذ أول وهلة يقدِّم الفناء على أنه حادثة تطلق سلسلة من العمليات المادية والمجاملات الرسمية والاجتماعية لم يُعَدّ لمجابهتها أهل المرحوم .(*) غير أنه كان هناك ، لحسن الحظ ، أصدقاء « يفهمون فى هذه الأمور » ويمدون إليهم يد المساعدة . ثم المبرر الثانى لهذا الجفاف العاطفى فى التعبير يأتى من طبع الراوى نفسه . إنه عصىّ الدموع ، مهما كثرت آيات الحزن على بعض المشيعين .

وعلى العكس من ذلك يسيطر على بال الراوى تحلل الجثة ؛ فهو يشير إلى الرائحة الكريهة المخيمة خلال أربع وعشرين ساعة بعد الوفاة ، ويرجع إلى تأمل ملامح الميت وقد تحولت :

« هذا الأنف الذى أعرفه لأبى قد بدأ يتخذ شكلا آخر . بدأ يلين كأنه قطعة عجين . والبطن قد انتفخ كأنه بالون يوشك أن ينفجر . معالم والدى أخذت تتفكك أمامى ، كما يتفكك شكل سحابة فى السماء ويتلاشى . إن الفناء إذن ليس كلمة تكتب على الورق ونلوكها » (ص ٢٠٩) .

والكاتب يتخذ مستويات شتى ليعالج موضوعه . وقد رأينا هنا المستوى الجثمانى ، أما المستوى الثقافى فيطرقه الكاتب عندما ينظر إلى رجال يحملون أباه مسجى ، فتخطر بذاكرته صورة هاملت محمولا على أكتاف الأبطال . (ص ٢٠٨) .

هذا الانتقال عبر أجواء مختلفة عند التعبير عن موضوع واحد أمر مهم ، لما يدخله من تنوع فى السرد . والحكيم يغير مرة أخرى مستوى سرده فى ختام القصة ، مظهراً جرأة منقطعة النظير ، إذ لا يتحرج من اللجوء إلى الفكاهة ، فيذكر ، وهو فى المقبرة ، أن آخر جنازة شيعها كانت جنازة جدته ، وأن والده يومها تخلص من إلحاح الفقهاء « والتربية » المتشبثين به فى طلب البقشيش قائلا لهم : « المرة الجاية . . المرة الجاية » . (ص ٢١٠) .

تهكم الحكيم وممارسته لفن السخرية من أنجح الدواعى إلى اعتباره كاتباً « حديثاً » بكل معنى الكلمة . إن لباقته النادرة تجعله يهزأ من نفسه إذا ما عنت الفرصة . رأينا أعلاه أنه لم يغل فى تقريظه لأترابه الشبان المؤسسين للمسرح المصرى (لم يكونوا سوى مقلدين) . وحيث إن كل أحد منهم له مؤلفه الأوربى المفضل الذى يمصر مسرحياته ، كان مؤلف الحكيم المفضل الذى يتخذ منه أسوة ومعدناً الفرنسى « ألبان فلا بريج » ، وكان يعده ، بطبيعة الحال من الكتاب الأفذاذ . ثم يقدر للحكيم أن يسافر إلى فرنسا ، وأن يتعرف عن كثب الأوساط الأدبية هناك فإذا به يكتشف أن فلا بريج هذا كاتب مغمور :

« ففى ذات يوم ، بينما كنت أتصفح جريدة « الطان » ، إذا بى أرى سطرين لا ثالث لهما فى آخر صفحة ، تنعى « المسيو ألبان فلا بريج » ، كاتب فودفيل ، كتب بضع مسرحيات وتوفى عن ثمانين عاماً . فقلت فى نفسى : سبحان الله ! أهذا هو فلا بريج كله ! وأطرقت أسفاً وترحمت عليه . ولعلى الوحيد الذى أسف عليه بين ملايين البشر فوق هذه الأرض » . (ص ٢٢١) .

ومما يلفت النظر كثرة الفقرات المضحكة أو الفكهة عنده . وفى بعض الأحيان لا تتعدى القطعة جملة واحدة سجل فيها الحكيم لحظة طريفة . يحضر مثلا - « تجارب » مسرحيته الأولى . البطلة الرئيسية للمسرحية أمية وقد عينوا لها شخصاً يلقنها دورها . فالحكيم يراهما وهو يحفظها الدور كلمة كلمة ، كأنها دجاجة يلقى إليها الطعام حبة حبة . (ص ٢٣٣) .

وأحياناً أخرى يطلعنا على أمر مدهش لا يعرف له تفسيراً ، فيضرب أخماساً فى أسداس . مثلا عندما يحدثنا عن كتاب فرنسى مصور عن الجسد البشرى ، لا يفهم كيف احتفظ به دائما دون أن يحاول ذلك :

« يظهر أن للكتب أقدارا وأعماراً مماثلة لأقدار الناس وأعمارهم . يعمر منها ما يعمر بغير ما سبب ؛ ويختفى منها ما يختفى بغيرما سبب أيضاً ! » (ص ٦٨) .

لكن النصوص الناجحة حقا هى النصوص الطويلة نسبياً ، التى راعى فيها المؤلف شروط الصناعة المتأنية الدقيقة ، فيتجلى فيها أثر الملكات الحكيمية العتيدة : قوة الملاحظة ، والذكاء ، والمكر .

يروى لنا مثلا فى صفحتين ونصف صفحة لقاءاته مع زميلين

(*) الجدير بالذكر أن الجملة التى يعبر بها عن هذا المعنى ينطقها شخصان فى صفحة واحدة أحدهما بالدارجة والآخر بالفصحى ، رمزا إلى شمولية الكارثة وعجز الإنسان (ساذجاً كان أو متعلما) إزاءها . (ص ٢٠٧) .

له فى عهد المدرسة الثانوية ، يجتمعون ليمثلوا - لأنفسهم - مسرحيات قد ألفها هو - وكان يحتفظ دائما لنفسه بدور البطل . وذات يوم يكتب « النعمان بن المنذر » ، والصديق الذى يمثل التمثيليات فى بيته يطالبه بدور البطل ؛ أولا ، لأن اسمه الحقيقى هو النعمان ، وثانياً لأنه صاحب العباءة التى يلبسها البطل .

« كانت حجة الاسم دامغة . وربما لم تكن دامغة ، ولكنى أمام إصراره ، والبيت بيته ، والمنظرة منظرته ، والمسرح مسرحه ، والعباءة عباءته ، لم أر بدا من النزول مكرها على إرادته ، وإن كنت لم أغتفر له هذا الاغتصاب لدور صنعته ودبجته بعناية لنفسى » . (ص ١٤٧)

لا غرابة أن يلتقى توفيق الحكيم فى الأوساط المسرحية بشخصيات طريفة . وأغربها لا منازع ، صديقه « ممتاز » الذى رافقه سنين عدة ، وقاسمه هوايته للمسرح ، بل شاركه تأليف « خاتم سليمان » - مسرحيتها الأولى . وعندما رجع الحكيم من فرنسا لقيه فرحاً ، لكن الآخر أخبره أن المسرح انتهى فى مصر وأنه ، فيما يخصه ، قرر أن يولى ظهره للمسرح ، وأن يتخذ لنفسه وجهة أخرى وهواية جديدة ، هى تحويل النحاس إلى ذهب ! ويمتنع الحكيم عن إبداء أى شك فى جدية حديثه ، ويسأله فحسب إن كان قد وصل إلى نتيجة :

« أجاب أنه قد تم له ذلك بالفعل » . إلا أنه بعد أن جمع كل ما وصلت إليه يده من أوانى البيت النحاسية وصهرها وأطلق عليها البخور وقرأ التعاويذ ، لم ينتج منه إلا قطعة صغيرة جداً من الذهب ، لا يساوى ثمنها نصف ثمن النحاس الذى صهر » . (ص ٢٦٦) .

إذا اطلع أى قارىء فرنسى على هذه السطور تذكر فوراً برنار باليسى مخترع « الميناء » ، الذى قيل إنه أحرق أثاث بيته جميعاً قبل أن يفتح له ، وتذكر أيضاً الشاعر الفرنسى المعاصر « جاك بريڤير » الذى روى فى شعر له قصة ذلك المزيف الذى كان ينتج نقوداً تكلفه ضعف قيمة النقود الصحيحة ! إن صانع الذهب هذا يتصل اتصالا وثيقاً بعالم الجان ويجيد الحديث عنه إلى حد ما . يقول الحكيم « خلت نفسى - آخر الأمر - محاطاً من كل جانب ببسم الله الرحمن الرحيم إخواننا أهل تحت » . (ص ٢٦٦ - ٢٦٧) . لكن القصة لم تكتمل بعد . تمر السنون ، ويلتقى الحكيم مرة أخرى بصديقه وقد تقاعد عن الوظيفة ، واستبدل بمعاشه أطياناً من مصلحة الأملاك تحتاج إلى استصلاح ؛ ومن ثم لم تكن الصفقة رابحة . ولذلك يقول الحكيم : « هذه المرة قد نجحت فى تحويل الذهب لا إلى نحاس فقط ، بل إلى تراب ! » (ص ٢٦٨) .

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن الجملتين الأخيرتين اللتين أوردناهما منغمتان فى جو شعبى يألفه المصريون ؛ فهناك عبارة تعويذية عند ذكر العفاريت من جهة ، وعبارة شبه عامية تفيد الشىء عديم القيمة (مثل التراب) . وهذا الأسلوب يدعونا إلى أن نقبل التجول فى هذا البرزخ بين الوهم والواقع ، ما دمنا نحس بأنفسنا فى تجاوب مع بنى آدم ؛ وحذار أن نخطىء التقدير . هذا الاندماج فى طائفة أمثالنا الآدميين لا يعنى بالضرورة الرجوع على الأعقاب أو التقهقر إلى الأساطير البالية ؛ لأن الحكيم يقول : « وأنا دائما أصدق أعاجيب القوى الخفية ، سواء أطلق عليها اسم الجن ، أم اليوم اسم الإلكترون » (ص ٢٦٧) .

غير أن كاتبنا يستقى من الواقع ، الواقع وحده ، مادة قصة حرية بأن تعد أحسن قصة مطولة أنتجتها فكاهته فى ترجمته الذاتية . إن هذه الصفحات الست عشرة لا مانع من أن نضعها فى صف واحد مع بعض نصوص الجاحظ ، وبصحبة ما كتبه الفكاهيون العالميون المحدثون . ومن الممكن أن نطلق على هذه القصة عنوان « تطوير بيت الإسكندرية أو ساقية جحا » . وبطل القصة هو والد توفيق . ومن المؤكد أن إسماعيل هذا ، الصارم الوقور ، الواسع الفضول ، كان شخصية عظيمة ، لكن ابنه عظمه أيضاً ، بل خلده ، برفعه إلى مرتبة الشخصية - « النموذج » - على غرار « دون كيخوت » أو « أرباجون » .

والقصة المذكورة لم يستطع الكاتب أن يحدد زمنها ولو على وجه التقريب ، فمنذ البداية أسىء اختيار موقع البيت حين تم شراؤه ؛ إذ ابتعد عن شاطىء البحر . ثم يرتفع سعر القطن ، ويجد بطلنا نفسه صاحب ثروة لا بأس بها ، فيقرر أن يستفيد منها ، لا لكى يحرر البيت من الرهون التى تثقله ، بل ليوسع البيت ويجدده . وبما أنه يعد نفسه خبيراً فى كل ما يتعلق بالمعمار ، فإنه يرفض أن يبذر ماله باستدعاء متخصصين هو فى غنى عنهم . فسوف « يكون هو نفسه بنفسه المهندس والمقاول وملاحظ العمل » (ص ١٨٥) . وينبرى لتحقيق مشروعه كما لو كان هوى حياته العظيم فلا يعرف حدا لنشاطه :

« فقد أصبح البناء والهدم فى منزلنا هذا شيئاً طبيعياً مستمراً ، كالأكل والشرب » . (ص ١٨٥) .

« فأول ثغرة فتحها المقاول فى جدران هذا البيت لم يستطع كل مال الأرض ، ولا مرتب والدى الكبير وقتئذ ، ولا الأموال التى اقترضوها من البنوك والمرابين ، أن تسد هذه الثغرة » . (ص ١٨٤ - ١٨٥) .

وتكثر أخطاء التقدير فيتحتم هدم ما بنى . وهذه الأعمال التى لا نهاية لها يسميها العمال « ساقية جحا » .

هؤلاء العمال عنصر مهم فى القصة بطبيعة الحال . إنهم « البناؤون والنجارون والبياضون » . وهذا الثالوث يتكرر ذكره محدثاً نوعاً من « اللازمة » ، أو من الإيقاع ، يعلن الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى من العمل القصصى ، أو من العمل المعمارى . وسرعان ما فهم العمال أنهم مقيمون فى هذه الورشة مدة طويلة لا محالة ، فيأخذون راحتهم كأنهم فى بيتهم ،

يستقبلون ضيوفاً ويشربون ويأكلون على حساب صاحب البيت ، ويسمحون لأنفسهم أن ينتقدوا ما يحمل إليهم من طعام وشراب . كل صباح يجمعهم صاحب البيت قبل أن يذهب إلى المحكمة ، مقر وظيفته ، ويلقى عليهم ما يسميه «الدرس» ، الذى يتأكد فى أثنائه أنهم قد فهموا نصائحه عن ضرورة أن يراعوا «جدول العمل» ، أى برنامج ما ينتظر أن يؤدوه من مهام يومهم هذا . وعند رجوعه يكتشف دوماً أنهم أخطأوا تنفيذ ما أمرهم به ، فيتحتم هدم ما بنى ثم إعادة بنائه . وهو يقضى كل أوقات فراغه هنا فى معمعة البناء والهدم . وقد شاع هذا الخبر فى البلد ، وعرف به أصدقاؤه وزملاؤه ، فزاروه ليتعلموا من خبير كيف تدار الأشغال المعمارية . . لعل وعسى ! وجاءه أحدهم زائراً ، وهو مستشار فى المحكمة :

«يتطلع مبهوراً إلى والدى وهو يصعد ويهبط على سقالات البنائين ، يقيس الجدران بعصاه ، ويأمر وينهى ، وينصح ويشير ، وينهر ويصيح» . (ص ١٩٥) .

كل هذه الجهود لا تذهب سدى على كل حال . يكبر البيت ، ولكن هذا النمو يحصل دون تخطيط . وكل تغيير جديد هو تحقيق لفكرة ألمعية بدت كأنها معقولة «عين العقل» على هذه الوتيرة : ما دمنا عملنا هذا فمن المنطقى أن نعمل ذلك :

«الفكرة بدت لهم منطقية ومصيبة أهلى ، وخاصة والدى ، أنه يبدأ دائما من المنطق» (ص ١٩٢) .

وتتسلسل التغييرات . وفى اللحظة التى يستعد فيها البناؤون والنجارون والبياضون «لمغادرة البيت ، إذا بصاحبه يأمرهم بأن ينجزوا مشروعاً معمارياً جديداً قد أفرزه رأيه المنطقى الخصب !» المشروع الأول كان أن يضاف طابق يؤجر للمصطافين ، ثم زيد على ذلك حائط يحد الحديقة ، ويحول دون إطلاع الجيران على الحديقة . ولم لا نبنى حائطاً ثانيا أمام هذا الحائط ونغطى ما بينهما بسقف ، حتى يتاح لنا تأجير شقة أخرى ؟ ثم يأتى تحسين آخر : بناء جسر بين هذا الجناح الجديد والبيت الأصلى ، يتبعه رصيف مبلط طوله ثلاثون متراً ، يمتد بحذاء الجناح . لكن أغرب قفزة تحدث فى هذا التسلسل الجهنمى منشؤها طلب سماد يقدمه للجناينى ؛ فيقدر بطلنا العبقرى أنه سوف يوفر مالا كثيراً إذا كان له حصان يغنيه بروثه عن شراء السماد . ولكن إيواء الحصان يحتاج إلى اسطبل وبما أن المفروض أن يجر الحصان عربة توفر لهم نفقات المواصلات فليكن الاسطبل من نوع جديد مبتكر : بيت صغير بثلاثة طوابق : الطابق الأعلى للحوذى ، والثانى للحصان ، والأسفل للروث .

وإذا بالبيت الصغير يبنى فعلا فى الحديقة . ثم إذا بالبيت الكبير يطرأ عليه تغيير جديد ؛ إذ يضاف إليه طابق يمثل إمكانية أخرى للتأجير .

لكل شىء آخر . غير أن ختام هذه القصة يتم على شكل قفزة كذلك . لن يجىء حصان ولا حوذى ليسكنا البيت الصغير . ولن يستأجر المصطافون شقق البيت المعدة لهم ، لأنهم يؤثرون شاطىء البحر إقامة لهم . يحسن إذن بصاحب البيت أن يفكر فى بيعه ! وأخذت هذه الفكرة تسيطر على أذهان الأهل جميعاً ؛ لكن المشترين لا يقبلون ؛ فلا بد من وسيلة أخرى . فليستبدلوا بهذا البيت المرهون أطياناً - مرهونة هى أيضاً . لقد انتهى عهد «البنائين والنجارين والبياضين» ، وبدأ عهد السماسرة . وإن بطلنا ليقضى السنوات الأخيرة من حياته فى صحبتهم ، دون أن يوفق فى محاولاته ، إذ يموت وتنقل جثته إلى هذا البيت . وقد قلنا إن الختام حدث على شكل قفزة ، ونضيف أنه ختام مفتوح أيضاً . هل هناك ختام أنسب بالحداثة من هذا الختام القافز المفتوح ؟ .

إن توفيق الحكيم يعد بين الرواد القليلين الذين أسسوا الأدب العربى المعاصر . لم يكتف بالاشتراك فى خلق القصة العربية بـ«عودة الروح» والمسرح العربى بـ«أهل الكهف» ، بل أظهر بتأليف «يا طالع الشجرة» أنه منسجم وأحدث تيارات الفن المسرحى . فلنغتبط أن صدر «سجن العمر» فى تاريخ متأخر نسبياً ؛ لأنه ترجمة ذاتية ألفها كاتب متمكن من فنه ، قد نقى ذكرياته . لا شك أن ما نجد فى الكتاب من معلومات تفيد تاريخ الأفكار والمنجزات المسرحية المصرية الأولى يعد ذا أهمية قصوى ، خصوصاً وأننا نستطيع ، فى هذا السياق ، أن نقدر تقدم الحداثة فى الأذهان من أعمال مسرح «الفرانكو آراب» - وهو تقليد رخيص للمسرح الكوميدى - حتى آثار مثل «أهل الكهف» أو «شهرزاد» ، هى ثمرات الاشتراك الفعال فى المسرح الطليعى العالمى . لكننا هنا أهملنا هذا الجانب من الكتاب ، وحاولنا أن نصغى إلى درس الحداثة فى «سجن العمر» نفسه .

ومن شباب الحكيم نفهم أن تفتح الفكر وإرادة التعلم لن يقهرا ، ما دام الناشىء يبصر جليا ما يهدف إليه ، وإن عارض هدفه الرأى العام . ليس هناك حدود بين الماضى والحاضر ، ولا بين العقل والخيال ، ولا بين الأسطورة والواقع . الفكر الإنسانى يتغذى من كل ذلك ويفرز كل ذلك . والأداء الأدبى يجرد الواقع ويعظمه . وعندما يلتقى الكاتب على سبل الإبداع بأساتذة الماضى فإنه يصبح أقرب إلى الحداثة .

● قراءة فى رواية حديثة

"مالك الحزين"
الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية

صبرى حافظ

رواية إبراهيم أصلان الأولى (مالك الحزين) رواية جديدة وشائقة بحق . جديدة على الكاتب الذى عرفناه حتى الآن كاتب أقصوصة متميز . وجديدة على الرواية العربية التى كانت ، ولا تزال إلى حد كبير ، محكومة بمجموعة من التصورات الثابتة ، ولا أحسبنى أغالى إن قلت الجامدة ، عن الرواية كمفهوم أدبى ، وعن علاقاتها بالواقع ، ودورها فيه ، وقواعد إحالاتها له . وجديد هذه الرواية لا يمكن فصله ، بأى حال من الأحوال ، عن الحساسية الفنية الجديدة التى نجحت أقصوصة الستينيات فى بلورة ملامحها وترسيخ رؤاها . ولا عن جديد الرواية الذى طلعت علينا به مؤخرا أعمال مهمة أو شائقة لبدر الديب وإدوار الخراط وبهاء طاهر وعبد الحكيم قاسم وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطانى ومحمد البساطى وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم . ومع ذلك لا يمكن عدّ جديد هذه الرواية ، بأى مقياس من المقاييس ، تكراراً لإنجازات أىّ من هذه المغامرات الروائية الجديدة ، برغم انتمائه إلى حساسيتها الفنيةنفسها . ولكنه إثراء لها وإضافة متميزة إلى قسماتها التى تزداد مع الأيام وضوحاً ورسوخاً وعمقاً . إضافة تنتمى إلى العالم نفسه كانتماء الأفراد المتعددين المتباينين المتمايزين والمختلفى المشارب والمنازع إلى الوطن الواحد .

وقد استطاعت هذه الحساسية الروائية الجديدة أن تسهم فى تخليص الرواية العربية من قبضة الأنساق الذهنية والتجريدية التى دأبت على اختزال الواقع والرواية معاً إلى علاقات تبسيطية ، وعلى التعلل بالأوهام الإيديولوجية تارة ، وبنبل القصد أخرى ، لقسر الواقع الإنسانى على الوقوع فى أحابيل رؤاها وأوهامها عنه . كما رفضت الانخراط فى قطعية الكسل العقلى الذى استمرأ تكرار أنماط شريحة الحياة الآنية منها أو التاريخية وأحال الإبداع إلى قوالب جامدة وصياغات محفوظة ، وضاقت بإخفاق الرواية العربية فى التحول بالرؤى الإبداعية وتجديدها ، بالطريقة التى تستطيع معها مواكبة تحولات الواقع واستيعابها ، ناهيك عن تجاوزها واستشراف مستقبلها . وحاولت هذه الحساسية الجديدة الانفلات من أسر الرؤى التقليدية عن العلاقة الآلية بين الأدب والواقع وعن قواعد إحالاتها له ، وقبل هذا كله من الفهم التقليدى للعمل الفنى : طبيعته وآلياته المعقدة وغاياته . غير أن رفض الحساسية الجديدة لهذه الإشكاليات لا يعنى طرحها عن أفقها كلية . فهى مشغولة بقضايا الفن أشد مايكون الانشغال ، غارقة فى بلبال العالم ومستغرقة فى همومه برغم حفاظها على استقلالها النسبى عنه . فلا يمكن عدّ جديد هذه الروايات إذن طرحا للإيديولوجية أو تخليا عن دور الرواية فى الواقع بقدر ماهو تصحيح لهما معاً وإعادة رؤيتهما من منظور أكثر صلابة وأشد تماسكاً وفاعلية .

(١) إشكاليات استهلالية وطبيعة القراءة :

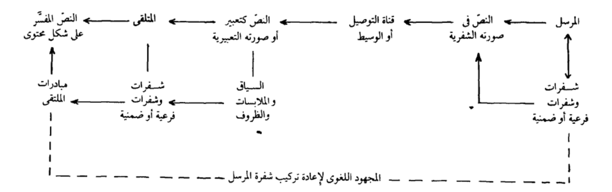
وفد إبراهيم أصلان إلى عالم الرواية بعد أن رسّخ قدميه فى أرض الأقصوصة العربية ، واستطاع أن يبلور لنفسه صوتاً فريداً ، وعالماً أقصوصياً ثرياً ، وأدوات فنية تحمل ميسمه الخاص

وبصماته الواضحة . وقد أقبل الان بهذا كله إلى عالم الرواية . والرواية كجنس فنى غير الأقصوصة . ليس فقط لأنها أطول نصاً وأوسع عالماً ، ولأن طول الشريط اللغوى وثيق الارتباط بطبيعة « ما يقصُّ » ، وبطريقة قصِّه ، ولكن أيضاً لأن الرواية تسعى إلى تقديم لوحة اجتماعية أعرض تنطوى على علاقات اجتماعية وأنساق بنائية متشابكة وعلى رؤ ى فلسفية متكاملة . وحتى إذا ما ركزت الرواية على حالة فرد متوحد كما تفعل الأقصوصة عادة ، أو على لحظة زمنية قصيرة كعادة الأقصوصة ، فإن طول الشريط اللغوى مايلبث أن يترك بصماته الواضحة على هذا الفرد المتوحد،و اللحظة القصيرة ويزودهما بروافد وأبعاد ، تخرج بهما عن تركيز الأقصوصة المعهود على اللقطة واللحظة والفرد الهامشى المغمور أو المقتلع من علاقاته الاجتماعية دون أن يتمكن من الإقلاع عنها ، وتدفع بهما إلى خضم علاقات أوسع ودلالات اجتماعية وحضارية لا مهرب منها ، وامتداد زمنى وتاريخى يفرضه طول الشريط اللغوى برغم محدودية الزمن الروائى أو اختزال العالم الإنسانى أو تقلّص مساحة اللوحة الاجتماعية .

[illegible] [illegible]الك الحزين) رواية كتبها كاتب أقصوصى ، فإنها [illegible] [illegible] [illegible] الأفراد [illegible]امشيين المقتلعين ، الذين يتشوفون للتواصل ، ويقاسون من عذابات هامشيتهم وتوحدهم وإحباطاتهم ، والذين امتلأ بهم عالم أصلان الأقصوصى ، وبين طموح الرغبة الروائية فى استيعاب آليات لوحة العلاقات الاجتماعية والإنسانية المتشابكة والمعقدة بين هؤلاء الأفراد جميعا ، وبينهم وبين المكان الذى يعيشون فيه ، والذى يوشك أن يكون المرتكز المحورى للرواية ، والرابطة الأساسية التى تجمع بينهم . ويطرح هذا المزج ، والآثار التى تركها على بنية (مالك الحزين) الفنية ، أولى الإشكاليات الاستهلالية التى تؤثر على طبيعة قراءتنا لهذه الرواية ، التى نلمس آثارها بوضوح فى بعض المراجعات النقدية التى تناولت هذا العمل حتى الآن[1] . ذلك لأن المزج بين شفرتى شكلين قصصيين ومواضعاتهما قد ترك بصماته بشكل أو بآخر على قراءة هذا العمل . وأسفرت هذه البصمات عن نفسها تارة فى تفسير الرواية وتعرف طبيعة المعنى فيها ، وأخرى فى مناقشة بنائها وقضاياها الفنية .

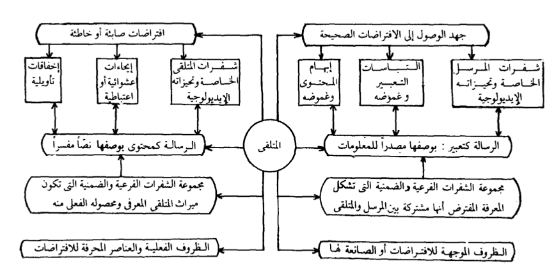
ومن الطبيعى أن يحدث هذا . لأننا عندما نقرأ عملاً قصصياً ، فإننا لا نقرؤه بعقل بكر ومحايد - فالبكارة العقلية لا وجود لها كما أن الحياد النصّى خرافة دحضها النقد منذ زمن طويل . ولا نحاول فحسب أن نستنبط القصة التى يحاول هذا النصّ القصصى حكايتها لنا ، وإنما نقرأه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائية المختلفة ، ومواضعات النصوص التى سبق استحسانها أو استهجانها على السواء . ومن هنا فإنه يقرأ النصّ من خلال هذه القراءات ، ويدخل فى عملية صراع - لا تفاعل - مع شفراته النصّية المتعددة . ومن هنا فإنه لايستنبط القصة التى يحاول النصّ حكايتها ، وإنما يحاول باستمرار أن يفرض على هذه القصة نسقا وشكلاً . وأن يفسرها - بغية فهمها واستيعابها - بقواعد أنساق ومواضعات ونصوص قديمة ، حتى يمكنه السيطرة على النصّ وتذكره واستيعاب شتى أبعاده ومستوياته . أى أن ثمة عملية تناصيّة intertextual شائقة ومعقدة تدخل دائماً إلى ساحة قراءتنا لأى نصّ . ناهيك عن العناصر غير النصية الضرورية هى الأخرى لقراءة أىّ نصّ وفهمه . « فالنصّ يكتسب كينونته الحية عندما يُقرأ . وإذا ماأردنا أن نفحصه ، فإن من الضرورى عند ذلك أن ندرسه عبر عيون القارىء »[2] . . بل إن أى قراءة للنصّ تعتمد على مايسميه أمبيرتو إيكو بالكفاءة أو الكفاية التناصية .

ونظريات المعلومات تقر بوجود ثلاثة أطراف فى كل عملية اتصال إنسانى وهى المرسل والرسالة والمتلقى . وفى عملية الاتصال هذه يقوم المتلقى بفك طلاسم الرسالة وفق شفرة مشتركة بينه وبين المرسل . غير أن التسليم بسلامة هذا النموذج المبسط لعملية الاتصال من الناحية النظرية ، لا يعنى أن هذا هو ما يتم فى عمليات الاتصال الإنسانى البالغة التعقيد . فهناك فى الواقع أكثر من شفرة ، وكل شفرة من هذه الشفرات تنطوى على شفرات فرعية أو ضمنية . كما أن هناك مسألة تباين الظروف الثقافية والاجتماعية التى انبثقت فيها الرسالة عن تلك التى استقبلت فيها ، أو بالأحرى تباين شفرات المرسل والمتلقى . ومسألة فاعلية المتلقى ومدى مبادرته فى طرح الافتراضات أو إزاحة الرسالة عن مركزها الشفرى . وكل هذا يجعل أى رسالة مجرد صورة أو صيغة يمكن أن نعزو إليها ، من حيث كونها رسالة يتلقاها من ترسل إليه ويحولها إلى محتوى لتعبير ، الكثير من الاحتمالات والإيحاءات . وإذا ما أضفنا إلى هذا كله أن ما ندعوه هنا بالـ « رسالة » هى فى العادة « نص » : أى شبكة من الرسائل المختلفة التى تعتمد جزئياتها المتعددة على شفرات متعددة ، كما يعتمد نسق العلاقات الرابطة بين الجزئيات على شفرة أو شفرات أخرى . وأن هذه الشفرات المتعددة تتفاعل على عدة مستويات دلالية تزداد معها المسألة تعقيداً من ناحية ، ويتأكد من خلال هذا التشابك أهمية دور المتلقى أو القارىء ، وأهمية الوسيط أو القناة التى تنتقل عبرهاالرسالة ، وأهمية مجموعة العناصر غير النصية من ظروف الإرسال أو التلقى[3] . ويمكن تلخيص هذه العناصر فى الرسم التالى ، وهو مأخوذ عن إيكو مع بعض الإضافة والتحوير[4] :



ويفترض هذا النموذج التبسيطى وضوح النصّ . ولا يدخل فى حسبانه مسألة الإبهام أو الالتباس . وهى مسألة يمكن الإغضاء عنها فى عمليات الاتصال اليومى البسيطة . ولكن يستحيل إغفالها عند التعامل مع النصوص الأدبية التى تنتفى معها فكرة وجود رسالة بالغة الوضوح تنعدم فيها مسألة الغموض وعدم التحديد كلية . كما أنه لا يدخل فى حسبانه أثر الاستراتيجيات النصية ، أو المستويات النصية المختلفة ودورها فى عملية الاتصال هذه ، ولا دور العناصر البلاغية فى النص الأدبى فى خلق شفرات جديدة ، أو على الأقل فى إثقال الشفرات الراهنة بالمعنى ، مما يوسع أفق عملية الاتصال ويزيد مجالها الدلالى ، ناهيك عن إدخال آليات عملية تحويل النص من صورته التعبيرية كشريط لغوى ، إلى صورته المفسرة على هيئة محتوى . وهى عملية لا تدخل فيها معانى مفردات هذا الشريط اللغوى القاموسية وحدها ، وإنما ترافقها فيه : قواعد الإحالة الداخلية (التى نعرف منها أن ضميراً ما يعود على شخصية ما أويشير إلى حادث محدد دون غيره) والاختيارات السياقية والظرفية ، وعمليات الإشباع الدلالية التى تحققها بعض الأدوات الأسلوبية ، والاستنباطات الناتجة عن الأطر المرجعية العامة (كأن نفهم عبارة «رفع يده» فى سياق مشادة كلامية على أنه يهم بالضرب ، بينما نفهمها فى سياق فصل مدرسى على أنه يطلب الإذن بالحديث . . الخ) أو عن الأطر التناصية (فكل شخصية أو موقف فى رواية ما مشحونان فوراً بخصائص لا يحتاج النص إلى البرهنة المباشرة عليها ولكنها ترد إلى النص لأن القارىء قد تمت برمجته بحيث يستطيع استعارتها من مخزون التناص الكبير[٥]) التى يجعل وجودها النصّ الأدبى ذاته شفرة خاصة أو بالأحرى مفردة من مفردات نظام إشارى Semiotic كبير تسهم مفرداته فى تزويد بعضها البعض بالمعانى والدلالات[٦] .

وإذا ما حاولنا إدخال عنصر الإبهام وحده - الذى يؤدى بطبيعته إلى طرح مجموعة من الافتراضات الصائبة أو الصائبة على السواء لأنه يفتح الباب أمام كل من الخطأ والصواب معاً - من بين هذه العناصر المتشابكة والمتعددة على الرسم السابق أو بالأحرى على جزء منه ، وأدخلنا بعض الاعتبارات الخاصة بهذا العنصر الجديد فى عملية الاتصال ، سنجد أنفسنا بإزاء الصورة التالية والمستمدّة هى الأخرى من إيكو مع شىء من التحوير[٧] :



ويجب هنا ملاحظة أن كل هذه الأسهم تمر وتتقاطع داخل دائرة المتلقى ولا تنبثق منها . وأنها تنتج عبره علاقات طرف السهم ببعضها البعض من ناحية ، وبقية الأسهم التى تمر داخل دائرة المتلقى من ناحية أخرى . فهناك مثلاً علاقة مزدوجة الاتجاه بين جهد الوصول إلى الافتراضات الصحيحة وبين الظروف الموجهة لهذه الافتراضات . لكن لا توجد أية علاقة بين أىّ منهما أو كليهما بالافتراضات الخاطئة أو الظروف المحرّفة للافتراضات إلا من خلال المتلقى . وكذلك الحال بالنسبة لتلك العلاقة الجدلية المزدوجة الاتجاه بين الرسالة كتعبير ، والرسالة كمحتوى ، والتى لا تنشأ أصلاً إلا من خلال المتلقى وعبر تفاعلاتها مع بقية العناصر المكونة للرسم . . وهكذا . فوجود النص إذن ، كرسالة ذات معنى ، أو كشىء يتجاوز حدود مجموعة العلامات الخرساء فوق الصفحات ، يتوقف على المتلقى أو القارىء . ولا يعنى هذا أن النص كم ميت يمنحه القارىء الحياة ؛ فللقارىء ، حقا ، قدر من الحرية فى إعادة تركيب النص بغية استيعابه . ولكنها حرية محدودة ؛ لأن النص يمارس بدوره قدراً من التحكم فى هذه العملية والسيطرة عليها . **فبقدر ما يشارك القارىء فى إنتاج معنى النصّ ، يقوم النصّ بدوره** بالتأثير على القارىء وتوجيه استجاباته وافتراضاته وتعديل هذه الاستجابات أو تنميتها أو الإجهاز على بعضها وإسقاطها فى الطريق . بل أكثر من ذلك أنه يشارك فى صياغة القارىء نفسه وليس استجاباته فحسب .

فالنصُّ يختار قارئه من خلال اختياراته البنائية والأسلوبية ، ويذب عن ساحته بعض القراء استعلاء عليهم أو خوفاً منهم . فبعض القراء يحسون بالخجل إذا ضبطت معهم كتب من نوع ما . ويبادرون بالاعتذار عن وجودها معهم ، بينما يشعر الآخرون بالمباهاة لأنهم يقرأون كتباً من نوع معين . كما يحمل البعض بعض النصوص معهم لعرضها على الآخرين واكتساب توقيرهم باستعراض هذه الرموز الخالقة للمكانة status symbolsفى مجتمع القراء والمتعاملين مع النصوص . ولا أريد الاستطراد هنا فى الإشارة إلى الكثير من الأمثلة ، ولكنى أذكر هنا المفعول السحرى لرد العقاد على أحد مجادليه فى أحد الاجتماعات ، بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، بأنه جاء برأيه **هذا « من كتاب لم تقرأه ولكاتب لم تسمع عنه » ؛ وكان** هذا الرد المفحم ، برغم غموضه وعدم قيمته ، مفعول السحر فى النقاش ؛ لأنه أخرج المجادل من دائرة النخبة الخاصة ، فانهزم دون حاجة إلى تفنيد رأيه أو دحض حججه

فللنصوص نفسها قوة خاصة تفرض بها ، بنوع من التسلط والجبرية ، على القارىء أن يأتى إليها متسلحاً ببعض الكفاءات والمعلومات والخبرات . ولا تكتفى بهذا فحسب ، ولكنها «تقوم بتنمية بعض القدرات داخل قارئها حتى يستطيع أن يتعامل بها معها . بل تؤدى أحياناً إلى تغيير مفاهيمه السابقة وتعديل وجهة نظره . **ولذلك فإن القارىء صورة لمجموعة من القدرات أو الكفايات التى يجب جلبها إلى النصّ ، وهو فى الوقت نفسه عنصر بناء هذه القدرات وتركيبها داخل النصّ نفسه»**[8] . ولذلك طال حديث النقد القصصى المعاصر عن دور القارىء ، وعن القارىء الحقيقى ، والقارىء المتوهم ، الذى يطرحه النصّ وعن آليات عملية القراءة وغير ذلك من القضايا المهمة التى قد نعود إليها فى مكان آخر[9] . ولكن المهم هنا ونحن بإزاء هذه الرواية الجديدة أن نعرف أن قراءتها لا تتطلب فقط المعرفة المسبقة ببعض استراتيجيات الحداثة ومواضعات الحساسية الجديدة ، ولكنها تستلزم أيضاً طرح الكثير من المفاهيم والرؤى التقليدية الخاصة بطبيعة الرواية ، سواء من حيث مبناها أو معناها . وإلى التعامل معها وفق قوانينها التى تحاول تغيير عملية القراءة ذاتها ، وأن توجه استجاباتها بطريقتها الخاصة والفريدة ، التى يوشك أن يكون همها الأول تشتيت الاستجابات التقليدية وإسقاطها كلما بدا أن ثمة فرصة لإطلالها من النص ، قبل أن تهتم ببلورة الاستجابات الصحيحة والابتعاد بقارئها عن مجالات الافتراضات الصائبة .

وكأن (مالك الحزين) كانت تعى بحق أننا « لا نواجه أبداً النصّ فى ذاته أو مباشرة كشىء طازج وكلىّ الجدّة . وإنما تجىء النصوص أمامنا وكأنما قد سبقت قراءتها بالفعل »[10] . فحركية عملية التفسير والقراءة تقتضى أن نفهم النصّ من خلال طبقات من ترسبات التفسيرات السابقة ، أو إذا ما كان النصّ جديدا ، كما فى هذه الحالة ، فإننا نفهمه من خلال ترسبات عادات القراءة وقواعد التراث التفسيرى الذى يحكم هذه العادات أو الذى **يتغلغل فيها ، وأنساقه . ولذلك لا يكفى أن ندرس النصّ** وحده ، وإنما علينا أن نأخذ فى الحسبان الرؤى التأويلية التى استوعبناه من خلالها ؛ « فالتفسير ليس عملاً معزولاً أو محدوداً ، ولكنه يتم فى حلبة صراع تتقاتل فيه مجموعة من الخيارات التأويلية إما بشكل مباشر ، أو تتصارع بطريقة مراوغة وضمنية »[11]،ويكون التفسير النهائى الذى يختاره القارىء أو الناقد نتيجة هذه المعركة بين الخيارات التفسيرية المختلفة . ويلعب النصّ نفسه دوراً واضحا فى إسقاط بعض هذه التفسيرات ، أو فى تمكين بعضها الآخر من الانتصار .

(٢) الرواية والحداثة والنصوص الغائبة :

ورواية إبراهيم أصلان الجديدة هذه تطرح من البداية على قارئها طريقة تعامله معها . فهى ليست من النوع الذى يسميه بارت بروايات القراءة lisibleأى النصّ المكتوب للقراءة التقليدية السهلة التى لا تتطلب قراءته جهدا كبيرا من المتلقى . لأن مواضعات مثل هذه النصوص وأساليبها البنائية وقواعد إحالاتهاقد سبق لها كلها أن كُتِبَتْ من قبل فى ذهن القارىء من خلال ما سبق له أن قرأه من النصوص السسابقة . إنها الروايات

التى تعتمد اعتمادا كبيرا على شفرة الأحداث proairetic code التى تتتابع فيها الأفعال بطريقة تقليدية ، يتوقع فيها القارىء اكتمال أى حدث يبدأ ، وقد يحدس أيضاً ، إذا ما كان قارئاً مدرباً وحصيفاً ، طريقة اكتماله . ولكنها تنتمى إلى النوع الثانى من الروايات التى يسميها بارت بروايات الكتابة scriptible التى تتطلب قراءتها جُهداً ملحوظاً من القارىء . إنها الرواية الحديثة التى تجبر القارىء على المشاركة فى خلق أحداثها ومعانيها والتى تصبح قراءتها نوعاً من الكتابة الفريدة الشائقة ، التى لا يتابع فيها القارىء شفرة الأحداث اليسيرة السهلة ولكن عليه أن يتعامل مع مجموعة أخرى من الشفرات الصانعة للمعنى كالشفرة التأويلية hermeneutic code التى تتخلق من خلال طرح الأسئلة وتخليق إجاباتها التى تطرح بالتالى أسئلة أخرى فى عملية مستمرة من اللعب بالألغاز ، صياغتها وحلها . والشفرة الثقافية cultural code التى يشير فيها النص إلى أشياء معروفة بالفعل خارجه من ناحية ، والتى يخلق خلالها النص معارفه من ناحية أخرى . والشفرة التضمينية أو الدلالية connotative code وهى فى الواقع مجموعة من الشفرات التى تتحول فيها جزئيات النص إلى ثيمات تتجمع حول مجموعة من البؤر وتساهم بتفاعلها مع الشفرات الأخرى فى خلق المجال الرمزى الذى تتحرك فيه روايات الكتابة عبر مجموعة من التعارضات الثنائية والأنساق البنائية التى تشكل عبرها هذه التعارضات بنية العمل الروائى وبالتالى معناه النهائى(١٢) .

فنحن هنا إذن بإزاء رواية من روايات الكتابة بهذا المعنى . رواية تنهض على تعدد المحاور وعلى تشابكها وتعاكسها معاً . وتحاول أن تخلق واقعا قصصيا به بدائية الواقع وحيويته وعدم خضوعه للنمط أو النسق المألوف ، بل محاولته المتعمدة للتملص من كل ما هو نمطى ونسقى ومألوف ، فإبراهيم أصلان هنا يحاول أن يفعل شيئا شبيها بما قام به فلوبير عندما أراد تحقيق الابتعاد عن البرجوازية وقيمها من خلال إعطاء الكتابة أبعاداً صنعية مغايرة لقواعد الرواية المتعارف عليها فى عصره . أن يجعل تمايز صياغاته نوعاً من الطلاق البائن لكل قيم الحذلقة التقليدية وأشكالها(١٣) . فهو يؤسس (مالك الحزين) بعيداً عن كل القواعد المتعارف عليها فى الرواية العربية : قواعد الإحالات الروائية وقواعد الصنعة معاً . وهذا البعد عن الحذلقة التقليدية هو الذى يفترض مدخلاً جديداً لقراءة هذه الرواية الجديدة ، أو بالأحرى الحديثة . فهى رواية حديثة بمعنى الكلمة ؛ ليس فقط لأنها من روايات الكتابة بالمفهوم البارتى ، ولكن أيضا لأنها معادية للحكاية ، تحاول جهدها التملص من قبضة شفرة الأحداث ومن سطوتها التى لا تتحكم فقط فى جانب واحد من جوانب العمل الروائى ولكنها تسيطر عليه كلية ؛ لأن هذه الشفرة بسيطرتها على الفضاء الروائى تتحكم بالتالى فى زمن القصة ؛ وزمن القصّ ، فى الصوت ووجهة النظر ؛ فى البناء والرؤية . .

فى كل شىء . ومن هنا فإن لا حكائية هذه الرواية ليست مجرد سمة عارضة تصف جانبا من جوانبها ، وإنما هى جزء أساسى من موضوعها وبنيتها ومن الملامح التى تصوغ تفردها وتمايزها عن غيرها من روايات الحذلقة التاريخية . فطرح شفرة الأحداث جانبا والتملص من قبضتها المتسلطة يستلزم بالتالى ، أو بالأحرى يؤدى إلى ، إبراز الشفرات الأخرى بخاصة الشفرتين التأويلية والتضمينية . وسوف نرى أن الشفرة التضمينية تلعب دوراً بارزاً فى (مالك الحزين) و تسهم فى خلق شفرة تأويلية مغايرة فى طبيعتها وملامحها لتلك التى تعتمد عادة على شفرة الأحداث ، وتدور حول عناصر التشويق البسيطة أو الإجابة عن السؤال القصصى الأبدى : وماذا بعد ؟

وجدّة الشفرة التأويلية أحد ملامح حداثة هذه الرواية . ذلك لأن بساطة هذه الشفرة ، أو بالأحرى تبسيطها ، من السمات المميزة لروايات القراءة . أما تعقد أسئلتها وإبهام ألغازها فإنه يكون عادة وليد غنى شفرة العمل الدلالية أو التضمينية الذى تتميز به روايات الكتابة ، روايات الحداثة . فالحداثة فى الرواية ، وفى الأدب بعامة ، ليست قيمة نرومها فى ذاتها ولكنها شبكة معقدة من الرؤى والخصائص التى تتخلق خلال سعى الأدب فى عصرنا الحديث لأن يكون أكثر حضوراً ، وأشد فعالية ، وأعمق سبراً لجوهر اللحظة الحضارية التى يصدر عنها ويتوجه إليها فى آن ، فاعلاً ومؤثراً ورائياً . وهى قيمة تتخلق من رغبة الأدب فى أن يكون فى تعقيد الواقع وغناه ، ومن توقه إلى الانزياح عن هذا الواقع والاستقلال عنه دون الانفصام أو القطيعة ، ومن تشوفه إلى التمايز فيه ، والتمايز عنه ، وعن ما سبق إنتاجه من صيغ التعبير الأدبى المختلفة وأشكالها معا . ومن رغبته فى تجاوز الآنية دون فقدان علاقاته المعقدة بها ، وبخاصة فى فترات التغير الحاد وقلقلة الرواسى القيمية والاجتماعية والفلسفية ، والتشوف إلى العثور على مخرج من مأزق الركود والتكرار والبلادة . فالحداثة حياة بينما التقليد موت . ولأن حياتنا الحديثة قد اكتسبت كثيراً من الأبعاد والمستويات التى زادتها كثافة وتعقيداً ، فإن من العبث أن نتوقع من الأدب الجديد بهذا المعنى أن يكون أقل منها كثافة وتعقيداً . غير أن كثافة الأدب وتعقيده شىء مختلف عن إبهامه والتباسه ، وإن انطوى على الإبهام والالتباس كعنصرين من عناصره ؛ لأن تعقيد الأدب هنا هو رؤية وبصيرة ؛ إنه مفتاح لحل تعقيدات الحياة وألغازها ، وليس لزيادة غموضها التباسا ؛ إنه كشف لأسرار هذا التعقيد وحل لطلاسمه التى تبهظ روح الإنسان وتحول بينه وبين السيطرة على مقدرات حياته ، ناهيك عن الاستمتاع بها والتحقق فيها .

وإذا كان من غايات الحداثة أن ترد للإنسان ألفته بالعالم ، وأن تعيد إليه قدرته على فهمه والسيطرة عليه ، فليس غريبا أن

تمد روايات الحداثة جذورها فى قلب الواقع وفى أغوار موروثه الثقافى معا . وإذا تأملنا (مالك الحزين) من هذه الزاوية سنجد أنها برغم رفضها للحذلقة الروائية التقليدية تمد جذورها فى موروثنا القصصى الخصيب ؛ وعيا منها بأن الحذلقة الروائية التقليدية لا تسهم فحسب فى تبسيط الواقع وفى تعميق غربة الإنسان عن واقعه ، وإنما فى فصم عرى العلاقة بينه وبين جذوره ، وتراثه الحقيقى . ومن هنا فإن أسلوب النادرة العربية القديمة ، والحكاية الشعبية المصرية من الهياكل البنائية الأساسية التى تعتمد عليها الرواية فى صياغة تركيبها البنائى . كما أن كلا من (كليلة ودمنة) و (ألف ليلة وليلة) من النصوص الغائبة والفاعلة فى (مالك الحزين) . وتقيم (مالك الحزين) علاقاتها التناصية مع هذين النصين الكبيرين من خلال أسلوبى المفارقة والتوازى . فعنوان الرواية نفسه ، والكلمات القليلة المكتوبة تحت العنوان ، يهدفان إلى إقامة علاقة تناصيّة مع (كليلة ودمنة) . فمالك الحزين ، كما نعرف ، هو بطل آخر حكايات (كليلة ودمنة) ؛ وهى « حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين »[١٤] ، أو باب «من يرى الرأى لغيره ولا يراه لنفسه» كما يقول لنا النصّ التراثى العظيم . كما أن الجملة المكتوبة تحت العنوان « لأنهم زعموا أنك تقعد بالقرب من مياه الجداول والغدران ، فإذا جفت أو غاضت استولى عليك الأسى وبقيت صامتا هكذا وحزينا » ، تريد أن تؤسس علاقة مفارقة وتوازٍ بين نصّ إبراهيم أصلان وسلفه التراثى العظيم . فنصّ أصلان خادع المظهر ، عميق المخبر كسلفه القديم ، وهو فى الوقت نفسه بعيد عن أسلوب المزاعم والتكهنات بُعد (كليلة ودمنة) عنه . فهو قصّ صلب ، حاد ، مباشر ، ذو مستويات عدّة ، ومن هنا كانت المفارقة بين الاستهلال « بزعم » وبين طبيعة هذا القصّ الحقيقية التى سنتعرف فيما بعد بقية ملامحه .

أما (ألف ليلة وليلة) فإن الإشارة إلى عبد الله القهوجى تارة باسم عبد الله ، وأخرى باسم عبد الله الغلبان تستدعى إلى الأذهان سلفيه الشهيرين عبد الله البرى وعبد الله البحرى وقصتها التى يظهر فيها عبد الله الخباز وعبد الله الملك التى نعرف منها أن ثمة تبديات عدّة للشخصية الواحدة . وأن وراء كل عبد الله أكثر من عبد الله واحد ، أى أكثر من مستوى للشخصية الواحدة ، يمكّنها من مواصلة الحياة والتغلب على مصاعبها . ولا تقف عملية التفاعل النصّية مع (ألف ليلة وليلة) عند هذا الحد . فهناك الكثير من الملامح البنائية والأدوات الفنية التى تدين بها (مالك الحزين) إلى النصّ القديم العظيم . هناك علاقة الشيخين الكفيفين ، وهناك هذا الميل إلى وصف الشخصيات بحسب مهنتها (مثل عبد الله القهوجى وعزمى البقال ومحيى النقاش والجاويش عبد الحميد وزين المراكبى وعبد الخالق الحانوتى والهرم بائع الحشيش . . الخ) وهى من أستراتيجيات القصّ فى (ألف ليلة وليلة) . وهناك أيضا هذا الاستخدام الحاذق للنوادر والولع بالحس الفكاهى وأسلوب الحكاية داخل الحكاية ، واستخدام العناوين التى تعد تبديا حديثا لأسلوب استباق الحدث المروى وتلخيصه فى آن والذى تلجأ إليه (ألف ليلة وليلة) كثيرا . بل إن فى بعض هذه العناوين مذاقا قديما لا تخطىء العين المدربة علاقته بأدوات القصّ القديمة .

لا تنتهى حدود التناص فى هذه الرواية عند هذه النصوص التراثية . فهناك مجموعة من النصوص الحديثة الغائبة والفاعلة فى هذا العمل ، والتى تسهم فى إضاءة الكثير من جوانبه ، برغم اختلاف (مالك الحزين) فى صورتها وأسلوبها وبنيتها عن هذه النصوص الفاعلة فيها . ومع أن من العسير ، بل من المستحيل ، تعرف كل النصوص الغائبة والفاعلة فى أىّ نصّ من النصوص ، فإن (مالك الحزين) تصر من خلال إشاراتها المباشرة إلى أحد نصوصها الفاعلة ، وهو النصّ الشكسبيرى الكبير ، على لفت انتباهنا إلى فكرة التناص هذه . ذلك لأن الإشارة إلى النصوص الشكسبيرية لا ترد فقط خلال الأسطى قدرى الإنجليزى ، ولكنها ترد أيضا على لسان يوسف النجار وضمن منولوجه الطويل عن روايته التى لم تكتب (الرواية ص ٧٣)[١٥] ، حيث لا يشير فقط إلى اسم المسرحية (هاملت) ، بل إلى بعض شخصياتها : الملكة وهوراشيو . كما أن الأسطى قدرى الذى يحفظ أعمال الشاعر الكبير عن ظهر قلب (ص ٣١) يشير هو الآخر إلى (الملك لير) و (ماكبث) وخطاب الممثل فى (هاملت) (ص ٣٢) ، ثم يذكرنا بأنه كان يقوم بدور (عطيل) . ويعيد خلق صورته الخاصة من (عطيل) التى يلعب فيها زغلول بائع السمين دور كاسيو الجبان وأم عبده دور ديدمونه ويصبح المنديل المضبوط هو رأس العجل والعلامة على طرف المنديل هى الأذن المقطوعة (ص ٣٥) . وتلعب هذه الإشارات الشكسبيرية المباشرة دوراً مهما فى الرواية ؛ إذ تتحول بها المواقف أو الشخصيات إلى أقنعة (قناع عطيل وقناع كاسيو وقناع الملكة) أو تكتسب بها الأحداث دلالات إضافية ، أو تنقل الذكرى إلى مستوى رمزى ومعنوى مغاير ، أو تلخص بالإشارة المركزة عالما من الرؤى والظلال مما يزيد البناء الروائى إحكاما وتركيزا وكثافة .

وهناك إلى جانب النصوص الشكسبيرية عدد من النصوص الغائبة والفاعلة فى هذا العمل الروائى الجديد . أولها هو النصّ القرآنى العظيم الذى يشيع تصويره للشيطان وتصوره له معا فى ثنايا العمل الروائى كله ، فى تقديمه لغربان الرواية وطيورها الجارحة بعامة وفى تصويره لشخصية المعلم صبحى بخاصة . وهناك أيضا ثلاثة نصوص غربية حديثة نستطيع تلمس آثارها التناصية وقد شاعت فى العمل دون أن تظهر على سطحه بشكل مباشر . أولها هو مجموعة جيمس جويس (ناس من

دبلن)[١٦] ، وثانيها هى (رباعية الإسكندرية) للورانس داريل . إذ حاول كل منها أن يستخدم المكان بطريقته الخاصة والمتميزة ، وأن يجعله بؤرة التجمع فى عالم تصطخب فيه الرؤى والهموم والمكابدات والدسائس والأحلام ، ومرتكز الانصهار المكانى الذى تمتزج فيه الأفراح بالأتراح والهزلى بالمأساوى والعبث بالجد . . فهذا العالم سمته الإنسانية هى التشتت ، ومن هنا فإنه يحتاج إلى وعاء يفرض عليه شكلاً أو نسقاً تجميعيا تكتسب الجزئيات فى بوتقته الصاهرة قيمتها ودلالتها وصلابتها الوجودية معاً . وفى عالم يفتقر إلى الأحداث الكبيرة والشخصيات الكبيرة ، عالم تفقد فيه حتى الأحداث الكبيرة قدرتها على لم شمل هذا الشتات وعلى استقطاب جزئياته ومجتزءاته ، يصبح المكان هو البؤرة والوعاء ومصدر القيمة . وقد جعل جويس من المكان ، مدينة دبلن التى يزيد تعدادها عن حىّ امبابة بقليل ، محور المعنى بل سر الوجود فى مجموعته التى اهتم فيها بالشخصيات الدنيا المحبطة القعيدة فى المكان بصورة يصبح معها المكان هو سر وجودها ومصدر تماسكها وأداة قهرها فى آن . وتصبح فكرة الهرب منه أو التخلى عنه نوعاً من التجديف أو الانتحار . وسنجد أصداء هذه الفكرة الجويسية بالذات وهى تتردّد بوضوح فى جنبات (مالك الحزين) عند تحليلنا لها بعد قليل .

ويلعب المكان دورا مهماً هو الآخر فى (رباعية الإسكندرية) حيث تصبح المدينة هى المكان الذى يجمع شتات هذه الشخصيات التى لا رابط بينها غيره . يصبح هو صلة الدم الجغرافية التى تقوم على أساسها شبكة هذه العلاقات الشائعة بين المصريين والأغراب ، وبين الأغراب والمغتربين . وليس الاهتمام بالمكان وحده هو الصلة التناصية بين (مالك الحزين) ورباعية داريل ، ولكن هناك أيضا التركيز على الجزئيات الصغيرة والمشاهد الجزئية المفككة التى تبدو لأول وهلة كأنها أبنية أبيسوردية غير مترابطة ولا معنى لها أو دلالة . وهناك أيضا شخصية الكاتب ، شاعر المدينة . وهناك أيضا بالإضافة إلى هذين النصين ، نصّ حديث آخر ، أو بالأحرى أصداء لنصوص لا أظن أن الكاتب قد أتيحت له فرصة قراءتها ، وإن كنت أظن أنه قرأ عنها ، وهى كتابات الرواية الجديدة الفرنسية لدى كل من ألان روب ــ جرييه وناتالى ساروت سواء منها الكتابات الإبداعية أو النقدية . فهناك أكثر من وشيجة بين طبيعة تفكير إبراهيم أصلان الروائى ، الذى ينهض على أساس ديكارتى ؛ حيث يجب على كل شىء أن يكون نفسه وليس شيئا آخر ، وبين أفكار ألان روب ــ جرييه النظرية التى « يرفض فيها ما يسميه بالمفاهيم الإنسانية والرومانسية القديمة عن الإنسان والطبيعة ، ويفضل أن يتحدث عن الوضع الإنسانى بوصفه وضع الإنسان المعزول فى عالم من الأشياء والمجردات غير المترابطة »[١٧] ، ويرفض معها عالم الميتافيزيقيات القديمة برمته .

فألان روب ــ جرييه ، وهذه سمة نجدها عند أصلان أيضا ، لا يؤمن بميتافيزيقيات العمق والزخم والخصوبة ، ولا بكل أشكال الوجود غير المرئى ، الوجود المتكهن به ، المعلن عنه بلا دليل أو برهان . ويطالب بإزاحتها كلية من عالم القصّ ، حتى ترتد للأشياء سطوحها ، ويمكن رؤيتها من جديد ، كما هى فى حقيقتها دون أى ألق زائف . هذا الألق الزائف الذى تكتسبه عبر الإسقاطات النفسية ، أو النظارات الأيديولوجية السميكة فتتشوه عبرهما الأشياء وتفقد صلابتها وحقيقتها وشاعريتها معاً . إنه ألق زائف لأنه لا يضىء الأشياء بل يخمد روحها . وهو لذلك يرفض أن تكون الرواية مناسبة لدراسة المغاور والكهوف العاطفية للإنسان ، أو مضخة تحاول نضح أعماق القلب الإنسانى الناضبة . لأن النتيجة فى هذه الحالة لا تزيد عن أن تكون مجرد انعكاسات غامضة لنفوس ملتبسة . وهذا ما يفعله أصلان فى أقاصيصه وفى روايته معاً . كما يرفض جرييه أيضا أن تكون للراوى ــ بالمعنى الأوسع لهذا المصطلح ــ أى سيطرة على الأحداث التى يرويها أو على فعل القصّ ذاته . وينادى باحترام الأشياء فى غربتها عن الإنسان . وبأن تكون الرواية الجديدة أحد الأسلحة فى الصراع من أجل تحرير الأشياء ــ وبالتالى الواقع والإنسان ــ من قبضة الإيديولوجية البرجوازية . إنه ينادى بما يدعوه بـ : واقعية الأسطح الخارجية التى تظهر مدى زيف الواقعية التقليدية ، ومدى تشويهها للأشياء[١٨] .

فالإنسان عند ألان روب ــ جرييه ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يبادله النظر . غير أن إبراهيم أصلان الذى يتفق فى منهجه الروائى مع الكثير من أفكار جرييه عن واقعية الأسطح الخارجية ، وعن رفض المفاهيم الرومانسية القديمة والتخلى عن ميتافيزيقيات العمق ، ونزع الألق الزائف عن الأشياء وغير ذلك من المفاهيم التى تشكل قسمات الحداثة فى عالمه ، يختلف عنه فى نظرته إلى حقيقة أن الإنسان ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يبادله النظر . فبينما تؤدى هذه الحقيقة فى عالم جرييه إلى تحويل العالم إلى مكان غريب لا يعبأ بالإنسان ، إلى عالم من الأشياء الصلدة الجامدة اللامبالية بالبشر إلى حد القسوة ، ولا أقول العداء ، نجد أن الأشياء تسترد ألقها عند أصلان لأن لها استقلالها ووجودها الصلب . ولكن هذه الأشياء ليست هى العالم ؛ لأن العالم عنده ليس عالم الأشياء وإن انطوى عليها ، وإنما هو عالم يكتظ بالبشر إلى حد التخمة ، إلى حد اللامبالاة بهم من كثرتهم أحيانا ، ولكن ليس أبداً إلى حد الغربة أو الوحشة كما هى الحال فى الرواية الجديدة الفرنسية . ومع ذلك فإن (مالك الحزين) تحاول ، مثلها فى ذلك مثل الرواية الجديدة الفرنسية ، أن تحررنا من أوهامنا التى أضفيناها على العالم والأشياء ، ثم وقعنا فى شركها وقد تصورنا أن هذه الأوهام هى الحقائق الوحيدة . إنها تكشف لنا عن أن هناك حقائق جديدة ، حقائق صلبة ومدهشة . فكيف فعلت ذلك ؟

(٣) محاور المعنى وجدليات النصّ المتعددة

وإذا ما حاولنا الآن أن ندلف إلى عالم هذه الرواية وأن نحاول اكتشاف قوانينها الداخلية دون أن نفرض عليها تصوراتنا التقليدية أو نحاكمها وفق قواعد نصوص أخرى غريبة عنها ، سنجد أن علينا أن ندخل إليها من المداخل التى حددتها هى . وأولها هذا العنوان الخادع (مالك الحزين) الذى يعود بنا إلى تقاليد النصوص القصصية القديمة ليؤسس عبرها صلته مع الجذور التراثية من جهة ، وطلاقه لمواضعات الحذلقة الروائية التقليدية فى أدبنا المعاصر من جهة أخرى . وهو يعود إلى تقاليد النصوص القديمة لا ليبنى عليها فقط ، وإنما ليؤسس فى ساحتها نقيضها أيضا . . القصّ الذى لا زعم فيه ولا تكهن ولا ادعاء ، بالرغم من استهلاله بالعبارة التقليدية ، أو بالأحرى السحرية : « زعموا أن » ذلك المفتاح السحرى الذى ما إن نردده حتى يفتح أمامنا ، كتعويذة سحرية قديمة ، عالما بأكمله من الرؤى والتصورات .

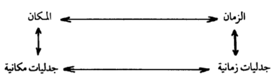
وما إن نقلب الصفحة ، وقد امتلأنا بحدوس هذا العالم السحرى ، وتهيأنا لما يثيره من توقعات ، حتى نواجه بمدخل آخر ، يوشك أن يكون النقيض الكامل للمدخل الأول . هذا المدخل الذى تحدده كلمات بول فاليرى « ياناثانيل . . أوصيك بالدقة لا بالوضوح » . فالدقة وليس الوضوح هى الهدف هنا ، فالكاتب هنا يهدف إلى إعلاء شأن الدقة ، الصدق ، رهافة الملاحظة ، صلابة الوقائع على حساب التفسيرات والتكهنات والتعليلات التى تنشد الشرح والإيضاح . فالعالم عند إبراهيم أصلان وقائع صلبة مباشرة واضحة لا تحتاج إلى أية تعليلات . ومن هنا فإن العلة غائبة عن عالمه . وغياب العلة هذه فكرة مهمة انحدرت إليه من سبينوزا وسوف نعود إليها فيما بعد .

أما إذا قلبنا الرواية إلى الناحية الأخرى فسنجد مدخلاً ثالثا لايقل أهمية عن هذين المدخلين ؛ هو التاريخ المكتوب فى نهايتها « إمبابة : ديسمبر ١٩٧٢ - أبريل ١٩٨١ » الذى يقول لنا إننا بإزاء نصّ استغرقت كتابته تسع سنوات ونيف : السنوات العجاف التسع التى تتحدث عنها الرواية ، أو على الأقل عن خمس منها ، هى بالتحديد سنوات مابين ١٩٧٢ و ١٩٧٧ . فالرواية تدور زمانيا خلال أقل من ٢٤ ساعة . منذ صبيحة ١٨ يناير ١٩٧٧ حتى فجر اليوم التالى . لكن أحداثها لا تروى وفق تسلسلها الزمنى ، ولا تكتفى بأحداث اليوم الذى يشكل زمانها الروائى فحسب ، ولا تستهدف حتى الإحاطة بشتى تفاصيل هذا اليوم الطويل ، ولكنها تريد من خلالها أن تطل على عالم بأكمله ، أو أن تفتح هذا العالم أمام أعيننا حتى نستطيع أن نطل معها وبها على أعماقه . ولذلك فإنها تقدم لنا أحداثا وتواريخ ووقائع - من خلال ذكريات بعض شخصياتها أو تداعيات أفكارهم - تعود إلى ثلاثينيات هذا القرن وأربعينياته ، كما تشير إلى أحداث تاريخية ترجع بها إلى فترة الحملة الفرنسية على مصر .

وقبل أن نسترسل فى الحديث عن مشكلة الزمن فى هذه الرواية وعن القضايا التى تطرحها ، علينا أن نعودَ مرة أخرى إلى الطريقة التى بدأت بها هذه الرواية ونتلمس طبيعة علاقتها بنهاية الرواية وبالعالم الذى تدور عنه وفيه . ومن البداية سنجد أن ثمة علاقة مهمة بين عنوان الرواية بما يثيره من تقاليد قديمة وما يستحضره من رؤى تراثية ، وبين بداية النصّ بتلك الجمل التقريرية الوصفية الهادئة « كانت بالأمس قد أمطرت ، مطراً كثيرا ابتلت منه حتى عتبات البيوت ، فى الحوارى الضيقة . أما اليوم فإنها كفّت . لم تمطر ولا مرّة واحدة . ومع أن الشمس لم تطلع ، وظلت طول النهار وهى غائبة ، فإن الجو كان أكثر دفئا . ومنذ قليل ، جاء المساء مبكرا » (ص ٥) . هذه الجمل القليلة القصيرة ، بحرصها الواضح على استخدام علامات الترقيم من نقط ، وفصلات ، وأرقام ، تشكل ما يمكن عدّه الفصل الأول من النصّ المكون من ٢١ فصلاً . ويبدو إذا ما تأملناها قليلا ، أن الكاتب يتعمد التركيز على هذا المدخل من خلال الاستخدام المتأنى لعلامات الترقيم وعزله تحت رقم (١) عن بقية أجزاء النصّ ، حتى يلفت نظرنا إلى أن ثمة تعارضاً واضحاً بين منهج القص الذى ينطوى عليه هذا المدخل ، وتقاليد القصّ القديم التى يستدعيها إلى الأذهان عنوان الرواية والجملة المكتوبة تحته . فنحن هنا بإزاء وصف هادىء دقيق يركز على الحقائق الصلبة وحدها ؛ فالواقع عند أصلان لا يكمن إلاّ فى الوقائع وحدها . فى ذلك العالم الوثيق الصلة بما يسميه جاك لاكان بالواقعى أو الحقيقى The Real : بالشىء الذى يقاوم الترميز كلية ، والذى يرفض ويأبى بإصرار أن يتحول إلى رمز ، إلى شىء آخر غير نفسه .

هنا نجد أن ثمة مجموعة من الجدليات أو التعارضات الفاعلة التى تطل علينا منذ البداية . هناك هذا الجدل بين مواضعات القصّ القديم وأساليب القصّ الحديث : أو بالأحرى بين القديم والحديث ؛ الجدل بين صفحة العنوان والصفحة الأولى للنصّ . وفى هذا الجزء الأول من النصّ ثمة جدلية أخرى بين المطر والجفاف ، بين الأمس الذى أمطرت فيه الدنيا واليوم الذى كفت فيه ، بين طلوع الشمس وغيابها ، بين برد الأمس ودفء اليوم ، بين الضوء والظلمة التى يشى بها مقدم المساء المبكر . فإذا ما انتقلنا إلى الجزء التالى ، أو ما يمكن تسميته بالفصل الثانى ، سنجد أنه أطول قليلاً من الأول ، ولكننا لا نزال فى حدود صفحة النصّ الأولى ، والأهم من هذا كله لا نزال فى قبضة هذه الثنائيات المتعارضة . إذ يقدم لنا الفصل الثانى جدلية الداخل مع الخارج ، النوم مع اليقظة ، الابن مع الأب ، ثم الداخل مع الخارج مرة أخرى .

وما أن نواصل القراءة بعد ذلك حتى نكتشف أن التفاعل بين الثنائيات ، أو جدل المتعارضات هو المنهج البنائى الأساسى الذى يعتمد عليه البناء الفنى لهذا النصّ والذى يستمر فاعلاً فيه حتى نهايته التى ما تلبث هى الأخرى أن تقيم علاقة جدلية مع بدايته لتخلق إيحاءاً بالتدوير . أو بالأحّرى بالاستمرارية القائمة على دائرية النصّ ، وهى الدائرية التى تطرح أحد أبعاد مسألة الزمن فيه . ذلك لأن جزءاً كبيرا من جدليات النصّ يمكن أن ندعوه بالجدليات الزمانية ، بينما ينتمى الجزء الآخر إلى ما يمكن تسميته بالجدليات المكانية . وليس انقسام جدليات النصّ إلى زمانية ومكانية انقساما صارما ، فلبعض هذه الجدليات تجليات زمانية وتبديات مكانية فى الوقت نفسه . كما أن هناك علاقة جدلية بين الزمان والمكان فى هذا النصّ ، وبالتالى بين الجدليات الزمانية والجدليات المكانية على الوجه التالى :



ومن مجموع هذه الجدليات ومن تفاعلها معاً ، يتكون المعنى فى هذا النصّ وتتبلور ملامحه .

والعلاقة الجدلية التى يرمز إليها السهم المزدوج الرأس أو الاتجاه ، هى علاقة تفاعل وتناقض فى الوقت نفسه . وجدلية الزمان والمكان التى تعد واحدة من الجدليات الأساسية فى هذا النصّ تنطوى على عنصرى التفاعل والتناقض معاً ، كما تعدّ أحد الأسباب المحددة لهذا الشكل الفنى الذى اختارته الرواية أو أحد العناصر المبلورة له . **فالزمانية عنصر جوهرى فى عملية القص ، يعدّه البعض المحور الأساسى الذى لا يوجد قصّ بدونه . فلو انتفت الزمانية ، لانتفى القصّ ، أى لما استطعنا أن نستخرج قصة من النصّ . والمكانية معادية للزمانية . إنها الثبات الرازح الراسخ الذى لا يتحول . إنها الديمومة ، والزمان تدفق وسيولة وتغير وتحول أبداً . الزمان يطمح إلى تغيير المكان ، بينما يقاوم المكان التغيير ويطمح إلى استرداد ملامحه التى أطاح بها الزمان وغيرها . كيف ؟ بمساعدة الزمان نفسه . بالعودة به إلى الماضى ، دون أن يستطيع أبدا استحضار هذا الماضى أو جلبه إلى الحاضر .**

ولأن (مالك الحزين) نصّ قصصى ، فإنها تقدم لنا زمنا يتحول ، سواء أكان هذا الزمن هو زمن القصة أم زمن الحبكة . وزمن القصة هو الزمن الذى يمتد من الثلاثينيات حتى السبعينيات ، أما زمن الحبكة فهو اليوم الذى اختارته الحبكة الروائية لتقدم من خلاله عالمها . وهناك بالطبع جدل مستمر بين الزمنين . كما أن (مالك الحزين) تقدم لنا أيضا مكانا يتحول ، **وتطرا عليه تغيرات عرضية ، ولكنه يحتفظ برغم رياح التغيير العاتية بشىء ، بل بأشياء جوهرية . وكأن النصّ يريد أن يقول لنا إن كل ما جرى منذ الثلاثينيات ، بل حتى من قبلها بكثير ، ترك أثرا واضحا ومرئيا ، ولكن عنصر الديمومة أقوى من كل هذه الآثار . فقد احتفظ المكان بثباته واستمراريته . وحتى نعرف حقيقة جدلية الزمان والمكان وأبعادها علينا أن نتعرف الملامح الأساسية لكل من الجدليات الزمانية والمكانية .**

١/٣ - الجدليات الزمانية :

ينطوى النصّ على مجموعة من الجدليات الزمانية يمكن بلورتها فى جدلية واحدة كبيرة تسفر عن نفسها فى عدة تبديات وعلى عدة مستويات ، هى جدلية الحضور والغياب . وتسفر هذه الجدلية عن نفسها فى صورة العلاقة الفاعلة بين الحضور كوجود وكتحقق وكحياة ، وبين الغياب كموت وضياع من خلال عدة جزئيات أبرزها حالة عبد الله القهوجى الذى بَدا له مستقبله لأول مرة فى هذا اليوم كغياب للمقهى ، للعمل ، لكل عالمه الأليف الذى يعادل وجوده الحياة نفسها « **أصل القهوة دى بقت قهوة وأنا بقيت قهوجى فى وقت واحد . . . خلاصة الكلام ، مفيش قهوة عوض الله ، يبقى مفيش عبد الله** » (ص ١٠٠) . عند هذه اللحظة بدا هذا المستقبل مرعبا . فهو ليس نقيض الحاضر ولكنه غيابه . هو الموت . وحتى يدرأ هذا الموت لم يجد أمامه إلا اجتراح فعل الحياة : فعل القتل (ص ١٣٤) . والغريب أنه يكتشف خديعته لحظة القتل نفسها (« لقد خدع » ص ١٣٤) وأن النصّ يعقب هذا الفعل بفعل طقسىّ آخر بعنوان (كفوف الدم) يعمّد فيه ضياع المقهى بكفوف الدم التى تطبع على جدرانها . وهى طقوس يقوم بها جنود الشر وقد هزموا الخير . إنهم « صبيان المعلم صبحى وهم يخضبون كفوفهم من دماء العجل المذبوح ويطبعونها على جدران المقهى الخالى » (ص ١٣٥) . هاهم صبيان المعلم صبحى يعمّدون المقهى/الخالى ، المقهى/الغياب ، المقهى/الموت بالدم . وستتضح دلالة هذا التعميد إذا ما وضعناه بين قوسين من الأحداث المهمة فى النصّ . **أولهما** قتل عبد الله للمعلم عطية ، والثانى ظهور صبحى فى رؤ يا العم عمران فى صورة الشيطان «ورأى المعلم صبحى وهو يخرج من النار ، ويجلس على الرصيف . لكى ينفث الدخان من فتحتى أنفه وأذنيه » (ص ١٤٩) .

فمن يقومون بالتعميد هنا هم صبيان الشيطان الذين جرح أحدهم المعلم عطية بمطواة فى جنبه (ص ١٥) وأهان آخر منهم عبد الله وهدده ومرغ كرامته فى التراب (ص ١٠١) بينما يظهر الآخرون وهم يؤدون بمهارة أفعال القتل (ص ١٣٦) ؛ وهم يعمدون الخراب بالدم ، الدم البشرى . وكأننا بإزاء طقس سحرى لعبادة الشيطان . ولكن الأمير عوض الله يخلع عن هذه

الأحداث قناع السحر ، ويؤكد . . «كلا . لم يكن سحراً » (ص ١٣٧) ، ويعطى ضياع المقهى وغيابه بعداً أكبر : « إنها ضاعت لأن المعلم طعن المعلم وأنهى كل شىء . الطعنة وجُهت للمقهى . لا . الطعنة وجُهت لك أنت . إلى دنياك ، دنياك المتهكة المنهوبة . والجامع أمامك هو الشاهد . نعم . لم تكن المقهى إلا الرعشة الأخيرة فى هذا الجسد الكبير الذى يرحل أمامك خفيفا كأنه سحابة تنبض بالألوان والظلال . وسوف تظل الذكرى تعيش فى قلبك إلى الأبد . خسارة . عوض الله يموت الآن لأن عبد الله ما زال صغيرا . . . غريبة أن يمتد بك العمر لترى ذلك كله . وتفقد ذلك كله . فأنت بعد لم تتجاوز إلا الثلاثين » (ص ١٣٧) . فالأمير الذى يرى الديوك الرومية والخراف متجمعة داخل المقهى ، ويرى طقوس الذبح الدائرة فيه ، يرفض أن يتصور أن ما جرى هى عملية مسخ شيطانية كبيرة ، يتحول فيها البشر إلى سوائم ، أو يطرد فيها الناس لتباع الدواجن . . ويصر على أن هذا لم يكن سحراً .

والواقع ان ماجرى ليس سحراً ، ولكنه جزء من عملية التحول الاجتماعى الرهيب الذى شهدته السبعينيات ، والذى التهمت فيه محلات الأحذية والدواجن المقاهى ، ودفع الناس دفعا إلى التخلى عن عادات التجمع والتواصل الإنسانى . إنها جدلية الحضور والغياب ، جدلية التغير . وتسفر هذه الجدلية عن نفسها أيضا من خلال جدلية الحاضر/الماضى . فمعظم شخصيات النصّ لا يوجد لها أىّ ماض بعيداً عن المكان . كل ماضيها قبل وفودها إلى إمبابة غياب مطلق. فالسيدة الحزينة الفاجرة (ص ١٤٧) ، قد تذكر عنه كلمة أو كلمتين ولكن لا وجود له . كما نعرف أن سيد طلب الحلاق وفد إلى إمبابة (ص ١٨) ، وأن المعلم صبحى جاءها بقفص به ثلاث فرخات (ص ٩٩) ، وحتى الحاج عوض الله والد الأمير ومؤسس المقهى جاء هو الآخر من بلاده البعيدة (ص ١١٣) . لكن ماضيهم جميعا خارج إمبابة ، خارج المكان ، نوع من الغياب المطلق . أما ماضيهم فى المكان فله حضور كحضور الحاضر تماماً بصورة يبدو معها وكأننا بإزاء نوعين متناقضين من الماضى ؛ أحدهما جزء من زمن القصة (وهو الماضى فى المكان) وبالتالى فهو حاضر ووجود وحياة ؛ والآخر معادل للغياب . إنه كالمستقبل الذى تجسد لعبد الله وحشاً من الغياب فدفعه إلى ارتكاب فعل القتل .

ومن تبديات جدلية الحضور/الغياب وتنويعاتها المختلفة ، جدلية الحب/الكراهية . فالحب الذى نتعرف على صور عدّة ومتنوعة له فى هذا النصّ يبدو كأنه نوع من الحضور ، من التحقق ، من الحياة . هناك حب الشيخ حسنى وزوجته نور الجميلة ، به تحقق حسنى وأصبح رجلاً نظيفا سعيداً ومحترما . وما إن ماتت ، ماإن غاب هذا الحب ، حتى تدهورت حال الشيخ حسنى وأصبح صائدا للعميان (ص ١١) ، ثم مدّ يده وسرق (ص ١٢٦) ، ومد يده وتسوّل (ص ١٣٢) . إن غياب الحب هنا يعادل الموت ؛ الموت المادى (موت نور) ؛والموت المعنوى (موت الشيخ حسنى) . وهناك أيضا حب فاطمة ليوسف النجار وحب لواحظ لسيد طلب ؛ وهو حب توشك فيه المرأة مرة أخرى أن تكون واهبة الحياة ؛ والرجل هو المستقبل لعطاياها كما هى الحال فى حب نور والشيخ حسنى . وهناك تدله الأسطى قدرى الإنجليزى فى حب مارجريت « التى كان ينتظرها من العام إلى العام ليضع يديه حول عنقها ، ويخنقها ويرى الحب الحقيقى فى عينيها الزرقاوين » (ص ٣٢) ، وغرامه بنصوص شكسبير التى لا يمكن فصلها عن قصة حبه ، أو فصل غيابها عن تدهوره .

ومن الناحية الثانية تبدو الكراهية هى الأخرى موتاً ؛ كراهية الأسطى سيد طلب لعبد الخالق الحانوتى ؛ وكراهية الأسطى قدرى لزغلول بائع السمين ؛ وكراهية الخواجة الذى يبدو أنه يعمل جاسوساً على أبناء المنطقة فى الواقع (ص ٧٩) وبائعا للبيرة فى الظاهر لجابر البقال . هذه الأشكال المختلفة من الكراهية تبدو فى الرواية ، وكأنها درجات متنوعة من الموت ؛ لأنها تؤثر على أصحابها وتنتقص من قدرتهم على الحياة ، ولأنها ، وهذا هو الأهم ، تعزلهم عن الآخرين ؛ والعزلة عن الآخرين فى عالم هذه الرواية موت ؛ لأنها غياب ، أو بالأحرى تغييب للذات عن الواقع ، عن الآخر ، عن المجموع . وتبدو الشخصيات المكروهة من أشد شخصيات العمل غيلاً باستثناء جابر ، الذى يبدو أن كارهه هو الشخصية الباهتة وليس هو . فكل من عبد الخالق الحانوتى وزغلول بائع السمين ، شخصية باهتة ليس لها أى حضور فى عالم الرواية ، أو هو حضور كالغياب . أما بعض الشخصيات الغائبة بسبب الموت فإننا نحس أحياناً بأن لها حضوراً يفوق حضور العديد من الشخصيات الحية . فكل من حسين عبد الشافى ويوسف مصطفى ، حاضر فى واقع الرواية لأنه جزء من الماضى فى المكان ، الماضى / الحاضر . إن موتهما ليس عدما لأنه أصبح جزءاً من تاريخ هذا العالم ، أصبح حضوراً ، وليس غيابا ؛ وإن كان غيابا فإنه غياب له حضور خاص .

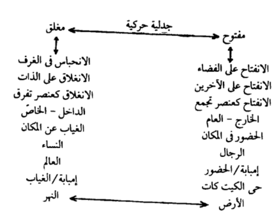
وهناك جدلية أخرى تنطوى عليها جدلية الحضور/الغياب ، وهى جدلية البداية/النهاية . . أى بداية النصّ ونهايته . هذا النصّ الذى يبدأ بالمطر ، وبنهوض يوسف من النوم (ص ٥) ، ينتهى أيضاً بالمطر (ص ١٤٩) ، وبنهوض يوسف من النوم مرة أخرى (ص ١٥٠) ؛ لا فى آخر النهار هذه المرة كما كانت الحال فى بداية الرواية ، ولكن فى أوله ، فى الفجر ، وقد انقضت الليلة ، وأخذ الهدوء يتراجع كما تتراجع الأحلام . فقد انقضى الليل ، وهبّ الناس من ميتاتهم الصغيرة يقظين ، وبدأ الهدوء

يتراجع أمام زحف الضجة ، زحف الصخب ، وإقبال الحياة ؛ أمام بداية لا نهاية ؛ فالنهاية غياب والبداية حضور ، تتخلق ملامحه من جدل التوازى بين بداية النصّ ونهايته ، ومن المفارقة الناجمة عن اختلاف البداية عن النهاية ؛ أو بالأحرى عن انعكاس الأدوار فيها . فالبداية من الأمور الجوهرية فى تحديد فهمنا للنصّ . . « ذلك لأن المعلومات والمؤشرات التى تقدم فى مرحلة باكرة من النصّ تنحو إلى تشجيع القارىء على تفسير كل شىء فى ضوئها »[١٩] ، وقد لاحظنا كيف استفادت (مالك الحزين) من التأثير الذى أحدثته بدايتها ، ومن قدرة البداية على صياغة مؤشرات الرؤية ومداخل التلقى . لكن « النصّ الأدبى الذى يستغل قدرة البدايات على التأثير وقوتها ، يطرح فى مواجهتها آلية معاكسة ، هى تأثير النهاية . فالنهاية تشجع القارىء على استيعاب كل المعلومات السابقة فى المادة التى قدمت أخيراً »[٢٠] ، أو بالأحرى إعادة رؤية كل ماسبق أن قدم من معلومات ومواقف وأحداث فى ضوء هذه النهاية .

وجدلية النهاية والبداية فى (مالك الحزين) تنطوى على هذا كله وتتجاوزه معاً ؛ ذلك لأن البداية تهدف منذ كلماتها الأولى إلى أن تضعنا فى قبضة المنهج الفنى للنصّ ، وأن تلفت انتباهنا إلى أهمية جدلياته الفاعلة . ثم تجىء النهاية ، لا لتعيد رؤية ماسبق ، أوتريق ضوءاً جديداً على بعض ملامحه فحسب ، ولكن أيضا لتعقد هذه العلاقة الزمانية الفاعلة بينها وبين البداية . علاقة حركية تتم فيها عملية تبادل أدوار مستمرة ، تصبح فيها البداية التى ابتعدنا عنها كثيراً نوعاً من الغياب الأثيرى الغامض ، وتتحول معها النهاية إلى حضور ، أو بالأحرى إلى بداية ، تردنا من جديد إلى البداية فتستنقذها من براثن الغياب ، ويتحول النصّ إلى دائرة مستمرة الجريان ، أو إلى دورة من دورات الحياة اللانهائية فى المكان .

٣/ب الجدليات المكانية

وإذا انتقلنا الآن إلى الجدليات المكانية سنجد أن لبعضها بعداً زمانياً ، كما لاحظنا وجود بعد مكانى لبعض الجدليات الزمانية وسوف تتضح بعض ملامح هذا البعد الزمنى عند تناولنا لها . وسنجد أيضا ، أن معظم الجدليات المكانية تتمركز حول جدلية أساسية ، هى جدلية المفتوح/المغلق ؛ وهى جدلية أكثر تعقيداً من معظم الجدليات الزمانية التى تعرفناها حتى الآن ؛ لأن هناك عدداً من درجات الانفتاح والانغلاق فى الرواية يتزايد أو ينقص وفق قراءتنا لها ، أو تصورنا لمستويات المعنى فيها . وإذا حاولنا تلخيص هذه الدرجات فى صورة بيانية ، سنجد أننا بإزاء الرسم التالى :



وهو رسم يلخص لنا مستويات هذه الجدلية المتعددة من ناحية ، والدرجات المختلفة من الانفتاح والانغلاق من ناحية أخرى . وإذا ما أخذنا المقهى بوصفه فضاء مفتوحا ، سنجد أنه ينطوى كمكان على معظم تنويعات المفتوح . فهو مكان مفتوح على الفضاء وعلى الآخرين . إنه يقدم كموقع مراقبة متقدم لكشف ما يدور فى الحىّ . جاءه الأمير فى وقت مبكر حتى لا يفوته شىء (ص ١١٠) . وهو أيضا مكان تجمع تصب فيه معظم الشخصيات ؛ فلا غرو أن تمركزت حول ضياعه معظم الأحداث . وهو الخارج إذا ما كانت الغرف والبيوت هى الداخل . وهو الحضور لأننا لانجد لمعظم الشخصيات وجوداً خارجه . وهو عالم الرجال ، بينما البيت مكان النساء وعالمهن الأثير ؛ فيه تتحقق الشخصيات الرجالية . وتغيب عن أفقه ، إلا عابرة أمامه ، الشخصيات النسائية اللواتى لا يتحقّقن إلا فى عالم البيت المغلق ، حيث نتعرف قهر الشخصيات الرجالية . وهو الأرض الصلبة ، الوجود والحياة ؛ بينما البيت نقيضه ، وهو النهر ، الغرق ، الاغتسال والموت ، وواهب الحياة عبر الصيد ، فى آن .

ويمكن عدّ المقهى كمكان ، هو الصورة المبلورة لإمبابة فى مواجهة العالم الخارجى على مستوى من المستويات ، أو لحى الكيت كات الشعبى فى مواجهة امبابة على مستوى آخر . إنه الوجود فى مواجهة العدم ؛ ومن هنا فليس غريبا أن يبدو ضياع المقهى وكأنه ضياع للحياة وللتاريخ معاً ، إنه انقطاع الحبل السرى الذى يهب العالم معناه وحياته ووجوده . «إن الحبل قد انقطع ، المقهى ضاع ، وعوض الله ضاع ، واليوم فقط يموت أبوك . وذهب بنفسه إلى بعيد . الكيت كات ، والبوابة الحجرية الكبيرة ، والكتابة فى قوسها الجليل العالى : انتهت معركة الأهرام هنا فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ . . وتذكر الأمير يوم بكى من أجلها » (ص ١١١) . فضياع المقهى ، كهدم البوابة الحجرية القديمة ، إزالة للتاريخ ، و طمس للذاكرة ، وإجهاز على الحياة ؛ ولذلك كان من الطبيعى أن يرتبط ضياعها بصورة الدم ، وبتجسدات الشيطان .

لكن أهم ما ارتبط به ضياعها على صعيد الجدليات المكانية البانية للنص ، ولتركيبته الفنية ؛ هو انبثاق هذه المجموعة من منولوجات الضياع والعزلة فى النصّ . فما إن تأكد لنا ، وللشخصيات المهمة فى الرواية ، أن المقهى ضائع لا محالة ، وأن «موضوع المقهى يكاد أن يكون انتهى» (ص ٥٤) ، حتى تظهر لأول مرة فى أفق الرواية المنولوجات التى تشير إلى الانتقال من الخارج (القص الخارجى) إلى الداخل . يظهر أولاً منولوج يوسف النجار (ص ٦٩) ثم (ص ١٢٦) ، ويليه منولوج عبد الله (ص ٩٥) ثم (ص ١١٢) ثم (ص ١٢٢) ، وأخيراً منولوجا الشيخ حسنى (ص ١٢٤) والجاويش عبد الحميد (ص ١٣٤)[٢١] . ليس صدفة أن يتواقت الانتقال من القص التقريرى الخارجى ، إلى القص الذاتى الداخلى عقب التأكد من نهاية المقهى . وليس صدفة أيضا أن يكون لكل من الشخصيات الأربع الأساسية : يوسف وعبد الله والأمير والعم عمران منولوجان . وليست صدفة أخيراً ، أن تقدم مأساة ضياع المقهى وسط ملهاتين : أولاهما ، ملهاة الإيقاع بسليمان الصغير فى أحبولة «مقلب» ساخر يخفى فى الواقع مأساة ضياع زوجته روايح «وثانيتهما» ملهاة مكبر الصوت المفتوح التى نتعرف من خلالها وجهاً آخر من وجوه جدلية المفتوح/المغلق .

فمكبر الصوت الذى ترك مفتوحاً بعد انتهاء مراسيم التلاوة فى معزى العم مجاهد ؛ بسبب انشغال كل من فاروق وشوقى فى مكيدة الإيقاع بسليمان الصغير ، والضحك عليه ، استطاع أن ينقل لنا ، ولجميع من فى الحىّ ، كل مادار فى الحجرة المغلقة فى بيت الأسطى قدرى من حوار خاص ؛ فقد تحول فجأة هذا الحوار الخاص المغلق ، إلى حوار عام مفتوح ومذاع على الجميع عبر مكبر الصوت (ص ١١٢) . وتحويل الخاص إلى عام لا يسهم فحسب فى تطوير الحدث (راجع مثلاً تأثيره على الهرم الكبير وما جرى له ص ١٣٨ - ١٣٩) ، ولكنه يوسع أفق جدلية المفتوح/المغلق ، ويزودنا بمجموعة من المعلومات المهمة ، التى نعرف منها أن بناء المقهى جزء من التاريخ السرى لهذا الحىّ العتيق (ص ١١٣) ؛ ولذلك ، فليس غريبا أن يكون ضياعها ضياعاً للتاريخ .

ومن تبديات جدلية المفتوح/المغلق المهمة ، فى هذا النصّ ، تلك الجدلية الحركية التى تأخذ صيغة إمبابة/العالم . وإمبابة هنا هى المقهى ، والحىّ ، والمكان الذى يحدّه النهر ؛ ذلك العملاق الرمزى الرابض على الحدود ، الذى تمارس فيه طقوس الصيد والاغتسال ، ويتم فيه الغرق . إنه الحد الفاصل بين إمبابة والعالم ؛ إذ ينطوى عبوره على الموت . فإنه يطلّ علينا عبر صفحات (الأهرام) التى أولع قاسم أفندى بقراءتها منذ صغره ، والتى يقرأ على رواد المقهى منها هذا الخبر الذى يهمهم جميعا : «إن السائح الإيطالى دافيد موسى قد عاد من إيطاليا وتقدم إلى مأمور قسم إمبابة ببلاغ ضد المواطنين فى منطقة الكيت كات ؛ لأنهم استولوا على الأراضى التى اشتراها عام ١٩٤٤ ؛ والمملوكة له بعقود البيع المسجلة بالشهر العقارى المصرى» (ص ٦٥) . وبرغم الأهمية الظاهرية لهذا الخبر ، فإنه يتحول داخل عالم الرواية إلى شىء ثانوى للغاية ؛ لأنه ينتمى إلى المغلق ، إلى الغياب . فهذا السائح الغريب الوافد ، وفى يده أوراق بدعاوى نزع ملكية الحىّ بأكمله ؛ أى الاستيلاء على المكان ؛ على محور العالم والوجود ، لا يظهر للناس الحقيقيين أبدا ، بل ظل مجرد خبر موجود فى الصحف ، أو بالأحرى ظل متلحفاً بعباءة الغياب /المغلق . إن ديفيد ، وكل من على شاكلته ، لا وجود لهم إلاّ فى الصحف ؛ شهادة عالم الغياب . أما الواقع ، فهو مليء ومكتظ بالشخصيات إلى حدّ التخمة ؛ شخصيات كثيرة غير واضحة الملامح جيدا ، ولكنها صلبة الوجود حقيقية . تسرقها السكين أحياناً ، ولكنها تفيق فى النهاية ؛ تنهض ، وتهزم الشر ببراءتها وسذاجتهاومكرها تارة ، (كما حدث مع الهرم بائع الحشيش) أو بتصديها له أخرى ، (كما حدث مع جنود الأمن المركزى) ؛ ولذلك ، فليس غريبا أن تقدم لنا الرواية هذا العالم الغائب ، من خلال واحدة من شخصياتها القليلة التى لا يتعاطف معها النصّ .

وليس غريبا أيضا أن يتواقت ظهور هذا الخبر فى الصحف - شهادات عالم الغياب مع الإجهاز على المقهى - بؤرة التجمع واللقاء ومركز عالم المسرات الصغيرة الذى يجب أن تنقضّ عليه المعاول لتجهز عليه وتنفيه ؛ ومع قدوم جنود الأمن المركزى وهجومهم على الحىّ ؛ ومع انتصار المعلم صبحى : صاحب الحىّ الجديد ، المالك الفظ الذى يجهز على ما فيه من كرامة وكبرياء ، والذى يتذرع لتنفيذ خطته بصبيانه المهددين المتوعدين الذين لا أسماء لهم[٢٢] ؛ وأن يتم هذا كله على الصعيد البنائى بموازاة الانتقال من القصّ الخارجى إلى القصّ الداخلى . فالرواية تحقق هذا التناظر الشائق بين بنائها وموضوعها من ناحية ، وبينه وبين أبنية الواقع الخارجى من ناحية أخرى . فالانتقال من الخارج إلى الداخل ، من المفتوح إلى المغلق هو أقسى أشكال القهر فى عالم لا يتم فيه التحقق إلا بالانفتاح على الفضاء وعلى الآخرين . ومن هنا فإن النصّ يكشف لنا ، من خلال بنائه الفنى أساساً ، كيف تنطوى الأحداث التى تبدو فى ظاهرها بسيطة وعادية ، على أقصى درجات القهر ؛ وكيف أن التحول الذى انتهى باستيلاء تاجر الداوجن الشيطانى على المقهى ما كان له أن يتم دون بقية الأحداث التى تواقتت معه . فجدلية الداخل/الخارج ، والرواية/الواقع هى وجه أساسى من وجوه جدلية المغلق/المفتوح .

(٤) المكان بؤرةً للنصّ وللعالم :

لاحظنا أن جدلية المفتوح/المغلق المكانية لا تنطوى فحسب

على جدلية الحضور/الغياب الزمانية ، وإنما أيضا على جدلية الرواية/الواقع ، وعلى محور المعنى أو الحدث الرئيسى فى النصّ ، وهو تدمير المقهى وتحويله إلى موئل للخراف والدواجن : إلى مذبح دم ؛ وليس هذا بغريب لأن المكان فى هذا النصّ يحتل مكانا محوريا على درجة كبيرة من الأهمية . وقد اكتشف أحد نقاد هذه الرواية أهمية المكان فيها وقال : « مالك الحزين رواية عن المكان (إمبابة) ، أو رواية عن بشر لا يتحددون إلا فى مكانهم ؛ فيصبح المكان هو البداية والنهاية . ولهذا فإن الرواية تقدم وصفا دقيقا لسمات المكان ؛ وتدخل فى الحوارى الرطبة ، وتصف الجدران ، وترسم الأبنية . تفعل كل ذلك باهتمام وبعناية ؛ ثم لا تلبث أن تصف المسلسل اللا متناهى للحركة اليومية ، التى تتم فوق هذا المكان ؛ مسلسل يشمل كل أشكال الحركة : من العارض اليومى والبسيط والنافل ؛ حتى تكاد الرواية أن تكون سردا أمينا للحياة اليومية فى (إمبابة) ، لولا هذه الذاكرة التى تحاول همسا أن تربط الحاضر بالماضى ، وأن تشى أن الزمن الذى تتم فيه الرواية هو زمن مركب ، تختلط فيه الحياة اليومية بذاكرة مرهقة تعيد بناء الحياة اليومية كما تشتهى . (مالك الحزين) رواية تعثر على الهوية فى المكان ، وتجد المعنى فى المعاش ، بل تكشف الهوية والمعنى فى هذا البحث الدءوب عن التفاصيل والحركات والزوايا والأصوات والروائح ، حتى يصبح المكان هو الملجأ والملاذ ، إن لم يصبح هو الأداة التى تناهض الموت ، وتتحدى سيل الزمن الذى يكسر الملامح ويقوض الأمكنة . وبانتهاء الأمكنة يتوارى الكثير من الذكريات والأفكار ، أى ينتهى جزء من شخصية الإنسان»[٢٣] .

وبالرغم من اكتشافه المهم هذا فإنه ــ أى فيصل درّاج ــ يشكو من أن الرواية «تراكم للأحداث اليومية البسيطة التى ليس لها مركز أو بؤرة »[٢٤].أليس المكان نفسه مركزا وبؤرة ؟ أليس هو مانح الهوية ومسبغ المعنى على الشخصيات والأحداث ؟ أليس هو الأداة التى تناهض الموت وتتحدى سيل الزمن ؟ إن المكان فى (مالك الحزين) هو بؤرة النصّ وبؤرة العالم الروائى والعالم الإنسانى معاً . إنه المركز الذى تتوجه إليه كل الأدوات البنائية فى النصّ ، والذى يبلور معناه وملامحه كل شخصياته الإنسانية . فإذا تأملنا موضوع الزمن فى هذا النصّ مثلاً ، فإننا سنجد أن هنا زمنين أساسيين : الحاضر والماضى ؛ فالحاضر هو زمن الحبكة ، هذا اليوم الذى تدور فيه الرواية من شهر يناير عام ١٩٧٧ ، وهو زمن يدور معظمه فى المكان وحوله . صحيح أن هناك اهتماما بما يدور فى هذا الحاضر خارجه ، ولكنه مقصور على تأثير هذا الخارج على المكان وعلاقته به . فالحاضر يريد أن يقدم لنا صورة للحياة فى المكان ، أو بالأحرى لحياة المكان : إيقاع هذه الحياة وهمومها واهتماماتها ؛ تعامل عالم هذا المكان مع الموت ومع الحياة . والحاضر فى هذه الرواية زمن قصير نسبيا ولكنه يحتل الجزء الأكبر من حيز الرواية وصفحات النصّ . أما الماضى فإنه مقدم دائما عبر أسلوب التلخيص السردى ، أو خلال ذكريات الشخصيات ، أو أثناء الإشارات العابرة إلى جزئيات الأحداث . وهناك فى الواقع أكثر من ماضٍ ، غير أن الماضى الوحيد الجدير بالذكر والذى يحظى باهتمام النصّ وشخصياته معاً هو الماضى المتعلق بالمكان ؛ فأى ماضٍ قبله ملغى ، منسى ، لا أهمية له . إننا نعرف ماضى المكانٍ حتى سنة ١٧٨٩ سنة الحملة الفرنسية على مصر التى يقول لنا قوس البوابة الجليل العالى « انتهت معركة الأهرام هنا فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ » ولكنه لا يقول لنا إن معركة جديدة قد بدأت منذ ذلك التاريخ بالضبط . معركة تقول لنا الرواية إن فصولها لم تنته بعد !

إننا نعرف ماضى المكان حتى ذلك التاريخ البعيد ، ولكننا لا نعرف ماضى الكثير من الشخصيات خارجه . فالمعلم صبحى مثلاً **لم يوجد إلا عندما جاء إلى إمبابة ، وكل وجود له قبل هذا** القدوم عدم أو هو كالعدم . وكذلك سيد طلب الحلاق ، نعرف أنه جاء مع أمه من شبشير الحصة غريبة ، ولكننا لا نعرف عن ماضيه فيها أى شىء على الإطلاق ، وكأنه خلق خلقاً جديداً يوم جاء إلى **إمبابة** ، وبدأ العمل فى دكان الأسطى بدوى الحلاق بها . بل إن كل ما نعرفه من ماضى الشخصيات يوشك فى مستوى من المستويات أن يكون جزءا من وعينا بماضى المكان وتعرفنا ملامحه ؛ فالزمن عنصر روائى مسخر لبلورة قسمات المكان ، وكذلك بقية عناصر البناء الروائى فى هذا النصّ .

فالمكان فى هذا النصّ يوشك أن يكون هو الشخصية الأساسية فيه ؛ له ملامحه الخارجية من شوارع وحوارٍ ونهر وميدان . . الخ . بل إن معظم قسمات المكان كشوارعه وحواريه لا تدعى فى النصّ باسم شارع أو حارة وإنما فى الغالب باسمها وحده وكأنها شخصيات أليفة معروفة ؛ فنسمع عن « التقاء قطر الندى **مع فضل عثمان » (ص١٨) ، دون أن يشار إلى أن هذين اسمى** شارعين لاشخصين . ونسمع عن حارة توكل وحارة حوا وحارة أمير الجيوش وشارع السوق وكأننا نتعرف شخصيات حميمة وأليفة .

وللمكان أيضا ملامحه النفسية التى يجسدها لنا تاريخه ونوادره وطبيعة ما يعتريه من أحداث وتغيرات وعلاقاته بالآخرين : بناسه . إنه يحبط يوسف بن محمد أفندى النجار ، ويقهر الأمير عوض الله ، ويعطى فاطمة قدرتها على التحقق والسيطرة بجمالها وأنوثتها على شباب ذكوره . إنه يمنع الهرم ويحمى الشيخ حسنى ويجهز على العم مجاهد ويرهق عبد الله القهوجى بالعمل ويسخر من الأسطى قدرى الإنجليزى ويسمح للمعلم صبحى : تلك الطاقة الحيوية المدمرة ، بالنمو والامتداد كما

يسمح الجسم السليم للسرطان بالنمو فيه : « إنه يتقدم وينتشر مثل السرطان داخل الحارة » (ص٣٤) .

فالمكان هنا ليس مجرد موقع للأحداث أو موضع للأفراد «أو مجموعة من الافتراضات التى تحيلنا إلى نفس الظهار المكانى الزمانى . . . فقد يحتل المكان دورا بارزا فى النصّ أو يشغل حيزا ثانويا فيه ، وقد يكون حركيا فعالاً أو ثابتا سكونيا ، وقد يكون متناسقا أو غير متناسق ، واضح الملامح أو غامض القسمات ، مقدم بشكل منتظم . . أو بشكل عفوى غير مرتب . تتناثر جزئياته عبر فضاء النصّ » [٢٥] ، ولكن المكان فى (مالك الحزين) يتجاوز هذا كله ليصبح هو البؤرة الأساسية للنصّ وللعالم معاً . وكأى بؤرة ، فإنه يرتبط بعلاقات كثيرة مع المحيط ؛ ومن هنا نجد أن المكان ليس معزولاً عن الواقع الخارجى ؛ فهناك علاقات أساسية بينه وبين هذا الواقع ؛ هناك علاقته بالمناطق القريبة منه أولاً : بالزمالك حيث يذهب العم عمران ويوسف النجار فى جولاتهما الطويلة حينما يعم بينهما الصفاء ، وهناك علاقة أبنائه بدور السينما الموجودة خارجه ، وبالمظاهرات التى جاءت إليه من الضفة الأخرى للنهر ، لكنها كلها علاقات هامشية سطحية ، أما علاقته الحميمة فبمناطقه نفسها . ولهذا تقرر فاطمة ألا تذهب مع يوسف إلى شقة مجيد ، لأنها «فكرت وعرفت أنها لو ذهبت معه إلى شقة صديقه فسوف يمكنه أن ينام معها حتى تعرف ويثبت لها نفسه ثم يتركها . لقد فكرت وهى فى الأتوبيس عندما تصورت نفسها تخلع ملابسها فى مكان لا تعرفه وخافت لأنها لم تخلع ملابسها بعيدا عن إمبابة أبداً » (ص ١٠٤ ، ١٠٥) .

إن فاطمة التى تتعرى دون حياء (ص ١٠٥) تخاف مجرد التفكير فى أن تخلع ملابسها بعيدا عن إمبابة ، حتى لو كان ذلك من أجل يوسف الذى تحبه . إن العرى فى المكان تحقق ، أما العرى خارجه فهو العار وضياع علاقة يوسف بها معاً . فالمكان هنا هو الذى يحدد سلوك الشخصية واتجاهاتها ومواقفها ، وهو الذى يصوغ وعيها . ويوسف النجار أيضا يعى أنه لو أخذ فاطمة إلى مكان آخر ، أو بالأحرى لو فصم علاقتها بهذا المكان الذى تحس فيه بسطوتها الأنثوية على ذكورته ، لاستطاع أن يتغلب على عجزه معها (ص٥٢) . فالمكان هنا يقوم بالدور الأول فى تحديد مواقف الشخصيات كما هى الحال فى الحكايات الشعبية وليس العكس ، كما هى الحال فى الرواية التقليدية . «ففى أعمال بعض الكتاب مثل ستاندال وديكنز وتولستوى تنمو بعض المواقف المحددة وتنبثق من الطبيعة الخاصة لبعض الشخصيات . وهذا هو عكس الاتجاه الذى تصوره الحكايات الشعبية حيث يتحدد سلوك الشخصية بناء على المكان المعين الذى تجد نفسها فيه » [٢٦] . وانتهاء أسلوب تعامل (مالك الحزين) مع المكان إلى عالم الحكاية الشعبية يعمق من ملامح حداثتها ؛ ليس فقط لأن استلهام أساليب النصوص التراثية ورؤاها من استراتيجيات الحداثة ومن سمات الحساسية الجديدة كما أشرنا من قبل ، ولكن أيضا لأن أصلان استطاع أن يضفى على هذه السمة طابعاً جديدا وأن يوسع أفقها ، فى الوقت نفسه الذى يوسع بها أفق عمله الروائى .

ولأن المكان هو الذى يحدد سلوك الشخصية فإن يوسف النجار لا ينجح فى أن ينام مع فاطمة برغم اشتهائه لها ؛ لأن المكان نفسه يحرم عليه هذه العلاقة الحرام . إن سطوة المكان تتعدى فى الواقع ما يبدو على السطح من تأثيراتها وفعالياتها المباشرة إلى أعماق التكوين النفسى للشخصيات . فنحن نعرف أن يوسف لا يعانى من أىّ عجز جنسى ، ولكنه مع ذلك لم يستطع أن يتحدى أعراف المكان وقيمه المتحكمة . إن للمكان فى هذه الرواية حضوراً وسطوة معاً ، وله أيضا وضوحه الشديد ، بالرغم من أننا لو حاولنا أن نعزل الجمل أو السطور التى يكرسها النصّ لوصف المكان لوجدنا أنها قليلة للغاية ، بل توشك أن تكون معدومة ؛ ومع ذلك فإننا ما إن ننتهى من قراءة الرواية حتى نكون قد تعرفنا المكان بشكل واضح ، بشوارعه وحواريه وميدانه وعلاماته الأساسية ، وحتى تكون جغرافيته قد أصبحت أليفة لنا وعلاقات مساحاته ورواسيه محددة ومرئية .

فالمكان فى هذه الرواية مأخوذ وكأنه قضية مسلمة . وصفه واقعاً حياً لا يحتاج حتى إلى وصف كالبشر تماما فى هذا النص ، لا يحتاجون هم الآخرون إلى وصف . فنحن لا نقرأ أى وصف للمكان ولا للشخصيات ولكننا نتعرفهما معاً من خلال تفاعلهما ووجودهما وحركتهما معاً ، أو بالأحرى نتعرف ملامح المكان وجغرافيته من حركة الشخصيات فيه ؛ من خلال أسلوب خط السير وليس أسلوب المشهد ؛ ومن خلال منظور المشارك وليس منظور المراقب ؛ فالمكان ليس موصوفا أو حتى مقدما من خلال وجهة نظر أى شخصية من الشخصيات ، ولا حتى من وجهة نظر الكاتب ؛ وإنما تتخلق صورة المكان من خلال الحركة فيه والحياة به ، ومن خلال التعامل معه بوصفه بديهية ، كحقيقة من حقائق الحياة ، إن لم يكن هو حقيقة الحياة الأساسية . فالصورة الوصفية تهدف إلى تثبيت لحظة من لحظات الزمن ، وإبراهيم أصلان هنا مشغول أساساً بحركة الزمن فى المكان ؛ بجدلية الأمد والحيز . ومن هنا فإنه لا يلجأ إلى الوصف إلا عندما يخرج من المكان ويغامر بإحدى شخصياته فى أصقاع جديدة خارجه ، عند ذلك يحتاج الأمر إلى وصف المكان الغريب بشىء من الإسهاب والدقة ؛ هذا ما نجده فى تعامله مع شارع ٢٦ يوليو ووصف مكان لقاء يوسف وفاطمة عند دار القضاء العالى ؛ وكذلك وصف شارع الجبلاية والزمالك عند ذهاب يوسف إليها مع العم عمران . أما إذا عدنا إلى إمبابة فإننا لا نحتاج إلى أىّ وصف ،

بل نواجه بحركة البشر فى المكان ؛ ذلك لأن المكان يقدم لنا من خلال حركة الشخصيات فيه وليس من خلال المشاهد الثابته still frames . ولابد من أن نقوم بمجهود يعادل إيقاف الفيلم و النظر إلى صوره الثابته واحدة وراء الأخرى إذا ما أردنا الحصول على صورة ثابتة للمكان ؛ لأن ربط كل صورة بالأخرى هو الذى يولد هذه الحركة ؛ إنها الحركة الناشئة عن جدلية العلاقات بين الصور والجزئيات وفاعليتها . ولأن طبيعة المكان طبيعة حركية ، كما أنه هو المحور الأساسى فى هذا النصّ ، فإن الطبيعة التزامنية هى التى غلبت على القصّ : أى أن القصّ يقدم لنا أحداثا تدور فى وقت واحد ولكن فى أماكن مختلفة . وتزامن الأحداث هذا يحقق ، فى جانب من جوانبه ، حيوية المكان ، ويؤكد لنا أن كل أجزائه تمور بالحياة فى وقت واحد ؛ لأن المكان كما ذكرنا كائن حىّ وحيوى فى هذا العمل ، وهو يجسد بكل ما يعيش فوقه وما يدور فيه رؤى النصّ و قضاياه وجدليات علاقاته المتعددة وطبيعة شخصياته فى آن .

(٥) الشخصيّات وخريطة العلاقات :

وإذا انتقلنا إلى دراسة طبيعة الشخصيات فى هذا النصّ وتعرف خريطة علاقات بعضها بالبعض الآخر من ناحية وبالمكان من ناحية أخرى ، سنجد أن شخصيات هذه الرواية قد أثارت بعض سوء الفهم والمشاكل لدى من حاولوا التعامل معها من خلال منظور الحذلقة الروائية التقليدية ؛ إذ يلاحظ حسين عيد فى انطباعاته السريعة عن الرواية أن «غالبية الشخصيات التى جاوزت التسعين ، كان يتم تقديمها دون تمهيد مسرح الأحداث لظهورها . حيث نفاجأ بذكر شخصيات يعرفها المؤلف جيدا ، لكن ليس لدى القارىء أية فكرة عنهم . لنفاجأ بعد عدد من الأسطر أو الصفحات بظهور مهنة بعضهم بصورة عفوية»[٢٧] . وينطلق من هذه الملاحظة إلى التطوع بكتابة مخطط نصىّ بديل وفق مواضعات الحذلقة التقليدية عندما يقرر بكل وقار أنه « كان الأجدى تركيز الأضواء على الشخصيات الأساسية فى الرواية - وهى حوالى خمس عشرة شخصية - حتى لا يتوه القارىء فى خضم هذا الكم الهائل من الشخصيات . . حتى يوسف النجار ، وهو أحد المحاور الأساسية التى يقوم عليها بنيان الرواية ، لم نعرف مهنته أبدا ، رغم أن إجازته من عمله هى يوم الخميس . كما لم يتم تعريفنا به ككاتب بشكل واضح . وهل له أعمال أدبية أم لا ؟ وما مدى شهرته ؟ ولا شك ان استكمال هذه الأبعاد كان سيساعد على تجسيم هذه الشخصية»[٢٨] .

ومن البداية نلاحظ أن التعامل مع الشخصيات بمعزل عن دورها فى تجسيد صورة المكان وملامحه ، ومحاولة فهمها وفق مفهوم النظريات القائمة على المحاكاة والتى تربط الشخصيات بالبشر من جهة وبغيرها من شخصيات الرواية التقليدية من جهة أخرى ، هو الذى يقع بقارىء هذه الرواية أو بناقدها فى أنشوطة سوء الفهم . وحتى يمكنه أن يتجنب شراك هذه الأنشوطة عليه ألا ينزع هذه الشخصيات من بقية عناصر النصّ التى تتخلق الشخصيات بها وفيها ؛ فأى محاولة لنزع الشخصيات من سياقها ، ومناقشتها على أنها شخصيات إنسانية حقيقية ، **والمطالبة بمعرفة تفاصيل عملها ومدى شهرتها . . الخ ، ليست إلا أحد الأغاليط الشائعة فى فهم طبيعة الأدب . صحيح أن** الشخصية ، برغم نصيتها ، ليست نصّا ، وأن لها القدرة ، كالقصة نفسها ، على الانفصال عن مادة النصّ التى تخلقت بها وفيها ومنها معاً ، لكن عزلها عن دورها فى النصّ ومكانها فيه يؤدى إلى إسقاط جزء كبير من خصوصيتها وإلى التمهيد لمحاكمتها وفق قواعد مستقاة من نصوص غريبة عنها ، ومواضعات أدبية قد تكون مناقضة أو حتى معادية لتلك التى ينهض عليها النصّ . ومن هنا يحاول النقد الحديث «أن يركز على أنساق العلاقات الشخصية المتبادلة وعلى بنى المواضعات التى تتخلل الفرد ، والتى تجعله مجرد فضاء تلتقى فيه القوى والأحداث ، وليس جوهرا متفردا . ويؤدى هذا التركيز إلى رفض المفهوم السائد عن الشخصية فى الرواية»[٢٩] .

وأى تناول لعالم الشخصيات فى (مالك الحزين) لابد أن يبدأ برفض المفهوم السائد أو القديم عن الشخصية الروائية . فإبراهيم أصلان لا يقدم لنا شخصيات تقليدية فى هذه الرواية ، ولذلك فإنه من العبث أن نطالبه بتركيز الأضواء على الشخصيات الأساسية . ولكنه يقدم لنا شخصيات من نوع جديد ، شخصيات تقف فى المسافة الفاصلة بين كونها العنصر الفاعل للحدث actant فى النص أو كونها مجرد جزء من مادة الظهار الوصفى أو الواقعى .item . هياكل لفظية تطالبنا بقدر كبير من الفاعلية كقراء لاستكمال بقية ملامحها لأننا بإزاء رواية من روايات الكتابة لا القراءة . وتنهض علاقات هذه الشخصيات بعضها بالبعض وبالمكان والأحداث على ما يمكن تسميته ببناء المشاعر ، بوصف هذا البناء هو المفتاح البنائى المهم لعالم النصّ ؛ ذلك لأن العلاقات فى (مالك الحزين) - كما فى كثير من أقاصيص أصلان - لا تعتمد على البنية الواقعية التفصيلية ، وإنما على ومضات من مواجهات تهدف إلى تحديد مشاعر أطراف هذه المواجهات من بعضهم البعض ، ومن الموقف موضوع المواجهة فى آن ؛ مواجهات قادرة ، لثراء المشاعر الفاعلة فيها ، على رسم الجوّ النفسى والواقعى بإيجاز ، وضربات حادة ، دالة ، موحية .

فالرواية ، بوصفها نصّا حديثا ، لا تهتم بالشخصيات،أفرادا فى واقع لم يعد يعبأ كثيرا بالفردية برغم اعتماده على رؤاها ؛ ومن هنا يختفى منها الوصف الجسمى أو النفسى للشخصية ، بل

يمكن أن نتعرف فيها أيضا موت الشخصية الروائية بمعناها التقليدى . فليست هناك شخصيات محورية ، أو شخصيات متكاملة نتعرف عالمها الداخلى أو الخارجى كلية . هناك بالطبع شخصيات أكثر وضوحا من الأخرى . وهناك شخصيات هى مجرد أسماء ترد مرّة أو مرّتين فى الرواية كلها ، وأخرى لا نعرف حتى أسماءها وإنما يشار إليها كجماعة «الشلّة التى تعمل بالتدريب فى نادى الجزيرة وتأتى لتلعب الدومينو بالنقود التى تكسبها» (ص ١٧) . لكننا فى هذا النصّ نتعامل مع الشخصيات جميعا على أنها جزء حىّ من شخصية المكان . جموع تملأ المكان كالمبانى القديمة أو الدارسة وكالشوارع وبقية الملامح التى تعطى هذا المكان شخصيته . فالمكان كما ذكرنا هو الشخصية الأساسية إن أردت البحث عن شخصية فى هذا العمل . ولأنه شخصية إنسانية فإننا نتعرف فيه بعض الملامح الإنسانية من خلال هذه الشخصيات الكثيرة - التى تجاوزت المئة - والتى يحميها ويأويها ؛ فهو كنها وموئلها وعالمها ووجودها نفسه ؛ هو تاريخها الذى لا تاريخ لها بدونه . فهؤلاء الذين قدموا إليه كصبحى لا وجود لتاريخهم قبل وفودهم إليه وتدميرهم له . وهذا طبيعى ؛ لأن جدلية المفتوح / المغلق ، الداخل / الخارج تجعل كل ما وراء المكان وما دار فيه ينتمى إلى عالم المغلق ، والانغلاق يسقط التاريخية ، أما الانفتاح فيحتفى بها ويجعلها جزءا أساسيا من مكونات وجوده .

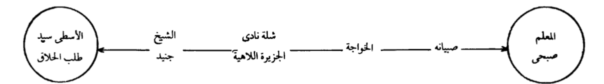
والقادمون من الخارج دائما كانوا يريدون بالمكان الشر أو اللهو أو العبث . بدءاً من القوس الذى يرصد قدومهم ، والذى هدم مع موجتهم الثانية ، حتى هذا الوافد الجديد الذى تعلن الصحف عن مقدمه وعن رغبته فى انتزاع الأرض من أصحابها ، مرورا بالملك الذى كان يجيئه للهو ، والخواجات الذين حولوا قطعة منه إلى خمارة كبيرة ، حتى صبحى الذى يريد هدم بيوته ، وعساكر الأمن المركزى الذين يهجمون عليه بقنابلهم المصنعة حديثا فى المعامل الفيدرالية بالولايات المتحدة الأمريكية (ص ١٤٤) . والعلاقة بين الشخصيات القادمة من الخارج وشخصيات الداخل تشكل المحور الأول فى خريطة علاقات الشخصيات بالرواية ، وهو المحور الذى يقسم شخصيات النصّ بشكل واضح وصارم ، إلى حد ما ، إلى قسمين رئيسيين ، ولكن تبقى شخصية واحدة تقف فى مفترق هذا المحور ، هى شخصية يوسف وتتنازعها عمليات الشد والجذب والتوتر الفاعلة فيه :

الداخل ⟵ (يوسف) ⟶ الخارج

ونتعرف بوضوح ثلاث قوى فاعلة فى هذا المحور : أولاها الداخل ، وثانيتها الخارج فى الداخل ، وثالثتها الخارج . وفى قوة من هذه القوى الثلاث مجموعة أساسية من الشخصيات وأخرى ثانوية . فإذا ما بدأنا بالداخل سنجد أننا بإزاء العم عمران وعبد الله القهوجى والأمير عوض الله والشيخ حسنى والجاويش عبد الحميد والمعلم رمضان وفاروق وشوقى وجابر البقال ، وهناك أيضا المعلم عطية صاحب المقهى ومجموعة أخرى **من الشخصيات الثانوية ، ثم ثلاث شخصيات متميزة بين شخصيات الداخل هذه بأنها قد مستها عصا الخارج السحرية فمسخت شخصياتها أو تركت بها آثارا لا تمحى ، هى شخصيات الأسطى قدرى الإنجليزى وقاسم أفندى ــ الذى طرده أبوه من البيت صغيرا ــ والهرم بائع الحشيش الذى يغيب وراء القضبان عدة مرات ثم يعود وقد ترك الخارج عليه ميسمه فيصبح وكأنه من قوى الخارج فى الداخل .**

ولا ينقسم الداخل إلى هذه الأقسام الثلاثة من قوى الداخل الأساسية أو الأصيلة ، وقواه الثانوية أو الهامشية ، ومن شوهتهم مياسم الخارج الدامغة فحسب ؛ ولكنه ينقسم أيضا إلى عالمين : عالم الرجال الذى تحدثنا عنه ، ثم عالم النساء الذى تمثله فاطمة ونور (زوجة الشيخ حسنى) ولواحظ (زوجة سيد طلب الحلاق) وفتحية (زوجة الأسطى عبده وعشيقة الهرم) وكريمة (زوجة الجاويش عبد الحميد) وروايح (زوجة سليمان الصغير) بالإضافة إلى الأمهات : أم شربات وأم عبده وأم شوقى وأم فاروق وأم روايح وغيرهن من الشخصيات الثانوية كحلاوة بائعة البرتقال وحسنة بائعة الجرائد وفتحية وسيدة أختى فاطمة وغيرهن . وباستثناء سيد طلب الذى يعد فى الواقع من شخصيات الداخل برغم قدومه من الخارج ، ويوسف النجار ذى الوضع الخاص على خريطة العلاقات ، نجد أن نساء الرواية لا يعقدن أية علاقات إلا مع شخصيات الداخل ؛ إنهن نساء رجال الداخل وحده ، ولا نعرف شيئا عن نساء القوتين الأخريين . فالنساء ــ برغم وقوفهن فى مستوى من المستويات فى مركز مناقض لذلك الذى يحتله الرجال : البيت فى مقابل الشارع ــ يعتبرن جزءا أساسيا من أجزاء عالم الداخل . إنهن داخل عالم الداخل بينما الرجال خارج هذا العالم ؛ ولذلك فهن أكثر التصاقا بالمكان وإخلاصا له وارتباطا به . إنهن محوره ومركزه ، ولذلك كانت علاقاتهن الأساسية مع رجال الداخل وحدهم ، وكانت علاقات رجال الخارج بهن معدومة ؛ وحتى علاقاتهن برجال الخارج فى الداخل ، أو بمن شوههم الخارج توشك أن تكون معدومة أيضا .

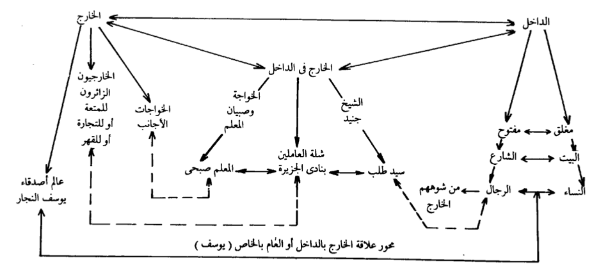
فإذا انتقلنا إلى القوة الثانية : الخارج فى الداخل ، سنجد أنها تتمثل فى هؤلاء القادمين من الخارج ، والذين استطاعوا أن يجدوا لأنفسهم مكانا على خريطة المكان الجغرافية ، برغم تناقضهم معه . وتتفاوت شخصيات هذه المجموعة فى حدة تناقضها مع عالم الداخل ؛ فهناك المعلم صبحى فى طرف وسيد طلب الحلاق فى أقصى الطرف الآخر ؛ كل منهما جاء إلى المكان وافدا فقدم له المكان الخير والتحقق والاستقرار . ولكن بينما صبحى يريد أن يهدم المكان وأن يشوهه ويتسلح فى ذلك بقوى الخارج ، نجد أن سيد طلب قد اندمج فى قوى الداخل حتى أصبح واحدا من أبنائها . وبين هذين النقيضين يقف صبيان



المعلم صبحى المهددون المتوعدون وكأنهم جنود الشر ، وشلة العاملين بنادى الجزيرة اللاهية فى الوسط تماما ، والشيخ جنيد الذى يقترب من سيد طلب كثيرا ويبتعد عن المعلم صبحى . وهناك يضا الخواجة بائع البيرة الذى لا يقول لنا النص عن أصله شيئا ، ولكننا نعرف من تناقضاته مع جابر البقال ، ومن إدارته لجهاز التسجيل سرا عند وفود الزبائن (ص ٧٩)أنه ينتمى إلى عالم الخارج فى الداخل ، وإلى قطب المعلم صبحى فى هذا العالم وليس قطب سيد طلب المعاكس . وإذا أردنا توزيع هذه الشخصيات على محور واحد سنجد أن صورة هذا المحور كالشكل السابق .

أما قوة الخارج ، التى تنتمى إلى المغلق كلية ، فإنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام ؛ أولها هم أبناء الخارج الفعلى من الأجانب الذين يبتغون بالمكان الشر أو يريدون منه المنفعة مثل البارون هنرى ماير والخواجة كالو ميروس اللذين ورثا اسطبلات نابليون وأسسا الملهى القديم ونزحا خيرات المكان منذ كان مزرعة للشمام حتى أصبح خمارة كبيرة ؛ والسائح دافيد موسى الذى يشار إليه دائما على أنه السائح الإيطالى برغم ادعائه بأنه قد حصل على الجنسية المصرية . . هؤلاء الخواجات جميعا - الذين يشار إلى أحدهم بأنه « كان فعلا خواجة وعنده الداء البطال » (ص ١١٥) وكأن « كان فعلا خواجة » هذه كافية ودامغة لنفيه وإدانته - يشكلون أقصى أطراف الخارج خارجية . يأتى بعدهم القسم الثانى من قوة الخارج الذى يتشكل من هؤلاء الخارجيين الذين نسمع عن وفودهم العارض إلى ساحة المكان أو عن زيارة بعضهم له زيارة عابرة . إما بغرض اللهو والاستمتاع بالمكان واستغلاله ، كما هى الحال بالنسبة للملك الذى كان يجىء أحيانا لزيارة الملهى ؛ أو للتعامل تجاريا معه بالشراء ، كزبائن المعلم صبحى الذين يفدون بسياراتهم الفارهة ، أو بالبيع كعربات النقل العملاقة التى تأتى إلى دكانه بالسوائم وتهدد بحركتها الثقيلة الواعدة بالشر (ص ١٠١) ، أو لقهره الذى تمثله زيارة جنود الأمن المركزى أو بالأحرى زحفهم عليه وهم مدججون بالدروع والقنابل الأمريكية الصنع . أما القسم الثالث فإنه يضم أبناء الخارج الذين يوشكون أن يكونوا تنويعا خاصا على عالم الداخل ، من أصدقاء يوسف النجار من الطلاب المعتقلين منذ مظاهرات ١٩٧٢ مثل منصور وفتحى وفياض وعبد القادر ، أو من المثقفين كسمير وفرج وسامى وأمل وممثلات المسرح .

لا تعرف إذن أىُّ قوةٍ من هذه القوى الثلاث التسطيح أو الأحادية ؛ إذ تنطوى كل واحدة منها على الدرجات المختلفة التى تتوزع بينها القوى الثلاث ، بل توشك ثلاثية الدرجات ، إذا ما تفحصنا هذه القوى بدقة ، أن تكون هى السمة السائدة بينها جميعاً ، بالصورة التى تكشف عن انطواء هذه القوى الثلاث على عناصر تشابه وعناصر اختلاف فى آن واحد . فليس ثمة لون بسيط واحد فى عالم هذه الرواية البالغ الكثافة والتعقيد ؛ هناك دائما درجات متفاوتة من التناقض والصراع ، ودرجات متفاوتة من التماثل وقوى التآلف والتوحيد . وإذا ما أردنا أن نرسم خريطة العلاقات بين هذه القوى المختلفة سنجد أننا فى الواقع بإزاء تسع قوى لا ثلاث ، وأن الحدود الفاصلة بين الطرفين



الخارجيين لكل قوة والطرف الخارجى المماثل لها فى القوة المجاورة توشك أن تكون ضئيلة للغاية ، ومن هناك كان اندغام هذه القوى وتداخلها وتراكبها معا . وإذا ما حاولنا أن نرسم صورة لهذه القوى الثلاث سنجد أننا بإزاء **الشكل السابق** .

وحتى تتضح لنا طبيعة شبكة العلاقات المعقدة بين هذه القوى علينا أن نعرف أن السهم ذا الاتجاهين يشير إلى وجود علاقة جدلية حركية ، وأن السهم ذا الاتجاه الواحد يشير إلى علاقة انقسامية ، أما الخط المتقطع فإنه يشير إلى علاقة تشابه أو تماثل . وتدور العلاقات بين هذه القوى عبر هذه الشبكة المعقدة من علاقات التناقض والتماثل دون أن يبدو على سطح الرواية أن هناك أى علاقات معقدة على الإطلاق . . بل دون أن يبدو للبعض أن ثمة علاقات أو حتى شخصيات مبلورة فى هذه الرواية ؛ لأن ظهور المكان كبطل قد صاحبه لا موت الشخصية التقليدية فحسب وإنما موت البطل الفردى وظهور البطل الجماعى : هذه الجماهير العريضة التى كدست منها الرواية بين صفحاتها بقدر ما فى طاقة عمل فنى على تكديس الشخصيات وزيادة : هذه الجماهير العريضة بخيرها وشرها هى شخصية الرواية الأساسية إذا كان علينا أن نبحث لها عن بطل .

وإذا ما أخذنا هذه الجماهير أفراداً سنجد أنهم أفراد محبطون محاصرون يفلت الزمن من بين أصابعهم ، ينومهم ، يقهرهم ، يجهز على مبادراتهم الفردية للتحقق ، أو بالأحرى يدفعهم إلى الالتصاق معا فى مناسبة كمناسبة العزاء فى العم مجاهد التى تحولت من خلال لعبة مكبر الصوت فى النهاية ، ومن خلال لعبة فاروق وشوقى عند استئجاره فى البداية إلى عزاء للذات ، وتعز بصحبة الآخرين وتذاكر للتواريخ القديمة والحكايات القديمة ، إلى فرصة لرأب صدوع التفتت ولتوثيق عرى العلاقات من جديد ؛ لأن الالتصاق بالآخرين والتماسك معاً هو المهرب والمصير . ومن هنا فليس غريبا أن هذه الشخصيات الغائمة اللامبالية المفتتة المقهورة لا تتحول إلى شخصيات فاعلة إلا عندما تندمج معا ، وتتحول إلى كل واحد متماسك قادر على نسيان الهموم الفردية ، على السيطرة على الزمن وقهره وفرض إرادتهم عليه . فى هذه اللحظة فقط ، لحظة المواجهة الأخيرة مع القوات الزاحفة على المكان ، يبدو أن الجميع قد شفوا من الداء الوبيل الذى يعانون منه ، داء التفتت واللامبالاة وفقدان الذاكرة التاريخية ، وأنهم قد اكتشفوا فجأة ، كاكتشاف عبد الله القهوجى المرير المتأخر والمروع ، بأن للحياة معنى وقيمة ، وأن لكل الأحداث والأشياء التى انسربت من بين الأصابع معنى ودلالة وأثراً وفاعلية على الشخصية .

(٦) العنوان والمنظور واستراتيجيات التسمية :

وحتى نستكمل تعرف مختلف أبعاد خريطة العلاقات الشائقة والمتراكبة فى هذه الرواية ، علينا أن نتناول مجموعة القضايا الأخرى المتعلقة بالصوت ومنظور الرؤية والنغمة وكل الأدوات البنائية المبلورة لإيديولوجية النص والصانعة لرؤاه والكاشفة لحركية علاقات شخصياته وفاعليتها فى المكان . ومن البداية سنجد أن هناك موضوعين أساسين يتعلقان بهذه القضايا ، هما العنوان واستراتيجيات التسمية . وإذا كان العنوان قد وجهنا إلى طبيعة المدخل الذى علينا أن ندلف إلى عالم النص من خلاله ، فإنه يظل من المسائل المحيرة فى هذا النص . فما علاقة العنوان ببقية أجزاء النص ؟ وبالطبع فإننا لا نتوقع فى رواية حديثة من هذا الطراز أن يكون العنوان تلخيصيا كـ « اللص والكلاب » أو تبسيطياً كـ « بداية ونهاية » ، أو رمزيا واضحاً كـ « أولاد حارتنا » أو « السمان والخريف » . فقد طرح إبراهيم أصلان وراء ظهره هذا النوع من العلاقات البسيطة عندما طرح عن أفق النص كل مواضعات الحذلقة التاريخية . لكننا مع ذلك نفترض وجود علاقة من نوع ما بين العنوان والنص . . فما هذه العلاقة ؟

لقد تعرفنا العلاقة التناصية للعنوان ، والتى تؤكدها طبيعة صياغة العناوين الفرعية لبعض أجزاء الرواية ، لأن كثيراً من هذه العناوين لها طبيعة تناصية ، بعضها وثيق العلاقة بعناوين النصوص التراثية القديمة أو بالأحرى بمنهجها الساخر والساحر معا ؛ وبعضها الآخر يريد أن يشير بسخرية أيضا إلى نصوص تقع فى دائرة المحرمات النصية مثل « رجوع الشيخ إلى عصاه » (ص ١٤٥) . لكن هناك بعض الأسئلة التى يطرحها علينا العنوان : من هو مالك الحزين ؟ أهو يوسف النجار . . هذا الصامت الغامض المحير ؟ أهو العم عمران الذى لا يقل عنه غموضا ، والذى يعرف ست لغات غير العربية والنوبية (ص ٣٢) ويقرأ الجرائد الأجنبية ويدخن البايب ويشرب الكونياك برغم شعبيته المفرطة (ص ١١٩) ؟ أهو عبد الله القهوجى ؟ هذا الإنسان ذو القلب الكبير الذى يتوحد بالمكان ويصبح غيابه عنه هو والموت سواء . أم هو الشيخ حسنى صائد العميان فى عالم يقود فيه العميان العميان ؟ أم هو هؤلاء جميعا ؟ إنه فى الواقع النص نفسه . ليس فقط لأن هذا هو عنوانه ، ولكن أيضا لأنه يقعد على الغدران ويرقب بحزن كل ما يدور . إنه **النص ـ الأدب المليء بهذا الشجن الرقيق وهذا الإحساس** الغريب والعميق بالحزن . إنه محاولة ابتعاث العالم مكانيا وإقامة الأواصر معه .

إنه النص نفسه لأن (مالك الحزين) هو الرائى الصامت الذى يملؤه انغياض الماء بالحزن والأسى ، ولأن منظور الرؤية فى هذا العمل ليس هو منظور أى من شخصياته وإنما هو منظور النص نفسه ؛ فقد يكون منظور الرؤية فى النص ثابتاً أو متغيراً أو متعدداً ، وقد يكون داخليا أو خارجيا ؛ أى أنه قد يرتبط بشخصية ما طوال الوقت ، أو ينتقل بين عدد من الشخصيات ، أو ينفصل عنها جميعا ليقدم لنا صورة بانورامية أو متواقتة لأشياء

وأحداث عدة تحدث فى أماكن متباينة فى الوقت نفسه[٣٠] . وحتى يستطيع النص أن يحقق هذا الاختيار الأخير ، كما هى الحال فى (مالك الحزين) ، فلابد أن يكون المنظور ثابتا وخارجيا ، أى أن يكون منظور النص . لكن إبراهيم أصلان استطاع أن يتجاوز هذا القيد ، فخرج من أسر المنظور الثابت إلى المنظور المتغير والمتعدد دون أن يتيح لأى شخصية أن تستأثر بالمنظور ، وإنما من خلال استيعاب المنظور الجمعى نفسه داخل إطار منظور النص . فبدا هذا المنظور عريضا وثريا ومتعدد الطبقات فى الآن نفسه . وحتى يتضح لنا هذا علينا أن نتريث عند استراتيجيات التسمية بوصفها واحدة من أدوات تحقيق المنظور وصياغة الرؤية فيه .

ومن البداية سنجد أننا إزاء مجموعة متعددة من أساليب التسمية أتاحتها للنص هذه الوفرة الوفيرة من الشخصيات . فهناك الأسماء التى لا تصاحبها أية صفة على الإطلاق أو أى لقب : أسماء مجردة تكشف عن موقف حيادى من الشخصيات ، بعضها مزدوج مثل يوسف النجار ، أو الأمير عوض الله ، أو محمد نويتو فى محاولة لخلق نوع من المسافة أو نوع من التحديد الذى يفتقر إلى شىء من الألفة ، وبعضها الآخر مفرد الاسم مثل شوقى أو فاروق أو فاطمة أو منصور أو فتحى أو فياض أو أمل ؛ أسماء أليفة كثيرة ، معروفة جيدا ، لا تحتاج إلى اسم آخر أو صفة أو مهنة بالرغم من أن لأصحابها أسماء أخرى ومهنا ؛ لأن أصحابها لا يحتاجون ، لأسباب كثيرة ومتفاوتة ، إلى أية علامة مميزة ؛ فقد فرضوا أنفسهم كما هم أو فرضت العلاقة بهم هذا الإيجاز . وهناك أسماء المهن وهى كثيرة ، تتفاوت فيها المهن فى الدرجة . . لا نحتاج فى الدرجات الدنيا لأكثر من اسم واحد ثم المهنة ؛ مثل جابر البقال وعبد الله القهوجى وحسين السماك وعبدالخالق الحانوتى وحسنة بائعة الجرائد وحلاوة بائعة البرتقال وزين المراكبى وزغلول بائع السمين . . الخ ؛ أما فى الدرجات العليا من المهن فإن الاسم يصبح مزدوجا وفى أحيان كثيرة يسبقه لقب أيضا مثل الدكتور سعيد حامد والأستاذ يحيى نجم المحامى والباشمهندس أحمد عميد المعهد الصناعى، وحتى الجاويش عبد الحميد بائع السجائر ، لكن الدكتور ظافر والدكتور عبد التواب الصيدليين لأن العلاقة الحميمة بهما تعفيهما من ضرورة اسم ثان .

وهناك الأسماء المسبوقة بلقب يوحى بشىء من التوقير ؛ إما بسبب الخلفية الدينية مثل الحاج خليل والحاج حنفى اللبان والحاج محمد موسى والحاج عوض الله والحاج محمود الشامى ، أو بسبب المكانة الاجتماعية والرهبة ــ لا الاحترام أحيانا كما هى الحال مع صبحى ــ مثل المعلم عطية والمعلم صبحى والمعلم رمضان ، بالرغم من أنه كان من الممكن نسبة هؤلاء إلى مهنهم . . وأحيانا وبسبب تغير منظور الرؤية يسقط اللقب ويشار إلى صبحى مثلا باسمه مجردا لا بسبب الألفة وإنما نوعاً من التحدى لسطوته ، أو بسبب الزراية بالشخصية أحيانا كما هى الحال مع رمضان الذى يشار إليه باسم الفطاطرى وأحيانا الفطاطرى الهايف ــ وخاصة بعد أن توقف عن العمل وأخذ يصرف تموين الدقيق والسكر بترخيص الدكان ثم يبيعه فى السوق السوداء ويعيش من فارق السعر (ص ٥٩) ــ وهذه من ظواهر السبعينيات المرضية التى أصبحت فيها المتاجرة فى السوق السوداء أربح من العمل الشريف .

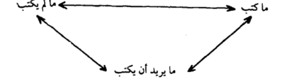
وثمة أسماء تنطوى على حكم قيمى مثل سليمان الصغير بالرغم من أنه ليس صغير السن ، أو الهرم الكبير ، أو تربط الابن بأبيه مثل خليل بن الدسوقى الذى يشار إليه أحيانا بابن الدسوقى وكأنه يكتسب كل قيمته من أبيه وليس من ذاته ؛ أو تربط الشخص بعاهته كالشيخ حسنى مع أنه ليس شيخا أو الشيخ جنيد أو عبد النبى الأعرج أو سيد الأقرع ؛ أو تضفى عليه شيئا من التبجيل الأليف مثل العم عمران والعم مجاهد والريس عبد الباسط ، وليس هذا لكبر سنهم فقط ، فعبد الله مثلا كبير السن هو الآخر ولكن لا يدعوه أحد بالعم عبد الله ؛ أو تفعل العكس ، فتلصق بالشخص اسما ينطوى على قدر من السخرية به والاستخفاف بشخصه كما هى الحال مع الأسطى قدرى الإنجليزى ، أو الخواجة بائع البيرة مع أنه ليس خواجة .

كل هذه ليست مجرد تسميات للتعرف على الشخصيات فقط ، ولكنها رؤى هذه الشخصيات وتحديد للمواقف منها . وسنجد أيضا أن هناك شخصيات آثرت الرواية أن تتركهم بلا أسماء ، كشلة العاملين بالتدريب فى نادى الجزيرة أو كصبيان المعلم صبحى ؛ أو أن تجردهم من ألقابهم ، كالإشارة إلى دافيد موسى بالسائح الإيطالى ، وليس بالخواجة ، أو حتى باسمه فقط دون جنسيته ، إذ نعرف أنه اكتسب الجنسية المصرية ، ولكن النصّ يصرّ على مضاعفة غربته وعلى تجريده من صفة الخواجة التى قد تنطوى على قدر ضئيل من الاحترام . كما أن تسمية الشخصية الواحدة قد تتغير من موقف إلى آخر ؛ كقاسم أفندى الذى يشار له أحيانا بالنظاراتى ، وأخرى بعم قاسم وثالثة بقاسم أفندى .

وإذا ما تأملنا تغير التسمية سنجد أن له دوراً مهماً فى إبراز أبعاد موقعها داخل كل موقف .

تبقى بعد ذلك قضية مهمة من قضايا المنظور فى هذا النصّ هى التى تتعلق بموقف يوسف النجار فيه وموقع نصه منه . ويوسف النجار ــ كما ذكرنا من قبل ــ من شخصيات هذا العمل المحيرة ؛ « فهو يبدو مثل الغريب فى إمبابة مع أنه من أبنائها » (ص ٥٥)، ويوشك أن يكون مالك الرواية الحزين ، لأنه « يأتى ويسترخى على مقعده ويظل صامتا طول الوقت وهو ينظر إلى أى شىء دون أن يقول كلمة واحدة . ممكن يقضى السهرة كلها هكذا » (ص ٥٥)، وأن يكون ، وهذا هو الأهم ، صاحب

منظور الرؤية فيها ، ليس فقط لأنه من أهم الشخصيات فيها وأعصاها اندراجا تحت أىّ قسم من أقسامها ، أو لأنه صاحب تلك العلاقة الشائقة المعقدة بفاطمة ، فتاة الحىّ الجميلة الساحرة ، ولكن أيضا لأنه يكتب داخل النصّ روايته التى توشك أن تكون نصّا موازيا داخل النصّ الكبير ، ولأنه يفتح أعيننا على جدلية مهمة من الجدليات الفاعلة فى هذا النصّ من خلال روايته المكتوبة داخله ، **لا جدلية النصّ داخل النصّ** ، وهى جدلية مهمة لا يمكن التغاضى عنها ، ولكن جدلية ما كتب وما لم يكتب ، وما أراد أن يكتب . هذه الجدلية التى تكشف لنا عن الكثير من أسرار الرواية البنائية ، والتى توشك أن تكون محاولة من الكاتب للتعليق على منهجه فى الكتابة أو بالأحرى إبراز بعض الأبعاد المهمة فيها . ويمكن تصوير هذه الجدلية على الشكل الآتى :



حيث يظل ما يريد أن يكتبه هو المصدر العميق لذلك التوتر الحاد **بين ما كتب وما لم يكتب ، ليس فى الرواية داخل الرواية** ، والتى تقدم لنا ما كتب وما لم يكتب فى حالة تجاور وجدل واضحين يفسران لنا لماذا لم يكتب إبراهيم أصلان رواية مظاهرات ١٩٧٢ ، وإنما كتب رواية (مالك الحزين) ، رواية امبابة التى تدهمها فورة المقهورين وهم يثأرون من فاترينات العرض عام ١٩٧٧ ، ولكن فى النصّ الكبير (مالك الحزين) نفسه ، والذى لا يستخدم فيه مفتاح شقة مجيد فى فتح هذه الشقة التى تمثل جزءا من عالم الرغبة المثلثة التى يريد فيها يوسف لفاطمة أن تكون شيئا آخر ، بينما تستعصى هى على ألاّ تكون شيئا آخر غير نفسها ، ولا يحقق ليوسف هذه الرغبة الاحتذائية التى يريد فيها أن يكون الآخر النمطى الذى يأخذ الفتيات إلى شقق العزاب ويقضى منهن وطره ، ولكنه يفتح أحد الرصاصات العنقودية التى أطلقت على جماهير المكان فى هذا اليوم المشهود . وإذا كان يوسف النجار قد أخفق فى أن يكون الآخر النمطى ، فإن (مالك الحزين) قد نجحت لأنها أفلتت من أن تكون هذا الآخر النمطى ، وتجنبت كل فخاخ الحذلقة التقليدية وأسست بدلاً منها الكتابة الحديثة ، أو الكتابة الحداثة .

الهوامش :

(١) راجع على سبيل المثال « يوسف النجار خلع جلباب أبيه » لفريدة النقاش فى (الأهالى) فى ١٩٨٣/٩/٢٨ و « جديد الرواية بين إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد» لفيصل درّاج فى (الحرية) فى ١٩٨٣/١٠/٣٠ و « قراءة فى رواية مالك الحزين » لحسين عيد فى (إبداع) عدد نوفمبر ١٩٨٣ .

(٢) Wolfgang Iser "Indeterminacy and the Reader's Response to **Prose Fiction**", in **Aspects of Narrative ed: J. Hillis Miller** (New York, Columbia Univ. Press, 1971) pp. 2-3.

(٣) لمزيد من التفاصيل راجع :
Umberto Eco, **The Role of the Reader** Exploration in the Semiotics of Texts (London, Hutchinson, 1979) pp. 3-43.

(٤) Umberto Eco, **op. cit**, p.5

(٥) Ibid p. 21.

(٦) لمزيد من التفاصيل حول موضوع التناصّ هذا راجع دراسة كاتب هذه السطور عن (التناصّ وإشاريات العمل الأدبى : مدخل عربى تراثى) فى العدد الرابع من مجلة (ألف) عام ١٩٨٤ .

(٧) Umberto Eco, **A Theory of Semiotics**, (Bloomington, Indiana Univ. Press, 1976) p. 142.

(٨) S. Rimmon-Kenan, **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**, (London, Methuen, 1983) p.118.

(٩) قد أعود إلى هذا الموضوع الشائق فى دراسة خاصة عن دور القارىء وجدلية استراتيجيات النصّ وآليات القراءة .

(١٠) Fredric Jameson, **The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act** (London, Methuen, 1981) p.9.

(١١) Ibid, p.13.

(١٢) للمزيد من التفاصيل عن شفرات العمل القصصى الخمس راجع تحليل

بارت الشائق لقصة بلزاك "Sarrasine" في : Roland Barthes S/Z (New York, Hill and Wang, 1974)

(١٣) راجع رولان بارت (الدرجة الصفر للكتاب) ترجمة محمد برادة ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٤٨ — ٥٧ .

(١٤) راجع (كليلة ودمنة) ، تحقيق محمد نائل المرصفي ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٣٤ ، ص ٤٢٧ .

(١٥) سنكتفي بعد ذلك بذكر رقم الصفحة بين قوسين عند استشهاداتنا من الرواية أو إشارتنا إلى موضع محدد بها . والطبعة المستخدمة هي الطبعة الأولى ، مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٣ .

(١٦) هـذا هو العنوان الذي ظهرت به ترجمة مجموعة جويس الشهيرة The Dubliners بالعربية ، وقد ترجمها الدكتور رمزي مفتاح ونشرت ضمن سلسلة (الألف كتاب) عن مكتبة نهضة مصر بالفجالة . القاهرة ، ١٩٥٨ .

(١٧) **Brian Wicker, The Story — Shaped World, (London, The Athlone Press, 1975) 184.**

وقد اقتبس ويكر هذه الآراء عن جرييه نفسه في

Alain Robbe- Grillet, **Snapshots and Towards a New Novel, trans.** Barbara Wright (London, 1965) p. 57.

(١٨) Ibid pp. 185-6

(١٩) S. Rimmon- Kenan, **op.cit**, p. 120.

(٢٠) **Loc. cit** p. 120.

(٢١) ذكرت هنا فقط الصفحة التي يبدأ فيها كل منولوج ، فبعض هذه المنولوجات تستغرق صفحات عدة ، ويمكن لمن يريد المزيد من التفاصيل عنها الرجوع إلى النصّ الروائي نفسه .

(٢٢) للتسمية دور مهم في هذه الرواية ، وهي جزء من أدوات صياغة وجهة نظر النصّ وإيديولوجيته . وسوف نتناول استراتيجيات التسمية بعد قليل .

(٢٣) فيصل دراج (جديد الرواية بين إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد) ، (الحرية) في ١٩٨٣/١٠/٣٠ ، ص ٤٠ — ٤١ .

(٢٤) المرجع السابق .

(٢٥) Gerald Prince, **Narratology: The Form and Function of Narrative**, (Berlin, Mouton, 1982) pp. 73-4.

(٢٦) Boris Uspensky, **A Poetics of Composition: The Structure of the Artisitc Text and Typology of a Compositional Form,** trans. Valentina **Zavarin** and Susan Wittig, (Berkeley, University of California Peess, 1973) p. 121.

(٢٧) حسين عيد ، (قراءة في رواية مالك الحزين) مجلة (إبداع) ، نوفمبر ١٩٨٣ ، ص ١٠٣ .

(٢٨) المرجع السابق .

(٢٩) Jonathan Culler, **Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature,** (London, Routledge and Kegan Paul, 1975) p.230.

(٣٠) للمزيد من التفاصيل راجع :

Boris Uspensky, op. cit, pp. 1- 99

S. Rimmon- Kenan, op. cit, pp. 71- 85.

مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي

مدحت الجيار

١

تقوم فكرة الحداثة على وعى بحاجات الواقع الجمالية ، وتتحرك فى مستويين متداخلين ، هما النسبى المرتبط بالواقع الآنى ، والمطلق الذى يختزل عناصر النوع الأدبى وخصائصه ، ليعكس جوهرها المطلق ، الدائم الحركة ، إلى جوار ما تفرضه متطلبات الواقع كما تفرضها الحاجات الروحية والجمالية للجماعة المبدعة ، وللفرد المبدع بخاصة .

لذلك تقوم الحداثة على لحظة إدراك مكثف للماضى والحاضر ، بكيفية تجعل التنبؤ بشكل النوع الأدبى فى المستقبل ممكن التصور . ويعنى هذا أن الحداثة - فى عمقها - وعى بأدبية الأدب ؛ لأنها تحافظ على عناصر ديمومته ، وعلى قوامه الفنى . وهذا الوعى يهتم بالتشكيل الجمالى للنص ، كما يهتم بالمضمون المعالج ، فى تغير كليهما وفق حاجات العصر ، والذات المبدعة .

وتنبع الحداثة من حساسية جديدة ، ومن إدراك مغاير لعناصر تشكيل الواقع ، وهى « تنزع إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز »[١] . ومستوى الترميز هنا هو النقلة الدائمة الحركة فى الحداثة ، المواكبة للواقع ، حيث « تنبع من عجز الصيغ التعبيرية فى النصوص عن استيعاب حركة الواقع »[٢] . والصيغ التعبيرية هنا تشمل التقنيات الفنية التى يتوسل بها المبدع ليواكب الإدراك والحساسية الجديدين . ويفترض هنا أن يقوم المبدع بفك عناصر الرؤية القديمة ، وعلاقاتها ، وأن يستبدل بها رؤية جديدة ، وعلاقات لغوية ، وتقنية جديدة ؛ وهى ليست منفصلة - بالطبع - عما هو موجود وممارس .

لذلك تأتى الحداثة فى أى وقت غير مرتبطة بزمن محدد ، أو مبدع محدد ، بل هى لحظة فريدة يطلبها الواقع ، وتجد فى أحد أفراده تشكلها وبروزها ، وتحققها الفنى أولا ، ثم تبدأ فى أخذ المنحى النظرى داخل مستويات الفكر ، والفلسفة ، والاجتماع ، والجمال . . الخ . و« كل هذه المستويات تتجاوب فى علاقات ، تشكل نظاماً من التصورات يجعل من « الحداثة » طرازاً من الإدراك الشامل ، ينطوى على « الإبداع » فى الفن ، والإحداث فى الفكر ، وينتج عنه المحدث بكل مستوياته »[٣] .

من هنا تمثل الأصالة والمعاصرة جناحى الحداثة ؛ وبدونهما تفقد تواصلها مع تراث النوع الأدبى ، ومع الواقع المعيش ، وتصبح تجارب فى الهواء . بالأصالة تستمد الأصول ، الاجتماعية والفنية ، وتكتسب مبررها ؛ وبالمعاصرة ، تحاول أن تحل بعض مشكلات العصر ، أو على أقل تقدير تحاول استيعابها .

وفى كل مرحلة زمنية تأخذ الحداثة مفهوماً محدداً يتفق مع منجزات العصر ، كما تظهر فى نوع أدبى بخاصة ؛ ففى تراثنا كان الشعر يختزن هذه الحداثة فى مفاهيم المحدث ، البديع ، أو التعبير عن الذات ؛ وكانت عند البارودى أن يعود إلى الماضى ؛

وكانت عند شوقى أن يكتب المسرح ، وأن يؤلف حكايات تضاهى حكايات « لافونتين الخرافية » ، أو أن يترجم قصيدة البحيرة لـ « لامرتين » .

وبظهور الحركة الرومانسية العربية كانت الحداثة أن تكتب الرواية ، أو القصة القصيرة ، أو المسرحية النثرية ؛ وهى غير الحداثة الآن ، التى يتجه مفهومها إلى ملاحقة منجزات العصر ، والإفادة من العلوم كافة فى كتابة النص الأدبى ، كما تتجه إلى إخراج أنواع جديدة مثل « الميبرواية » ، ورواية « الخيال العلمى » ، وهى موضوع هذا البحث .

وزمنية الحداثة تمشى بالدور ، أى أن يعود هذا الحديث فيصبح قديماً ، وهكذا ، فيبرز دور المبدع الفرد القادر على الصياغة الجديدة ، أو إعادة الصياغة فى آن ، وهو المبدع الذى ينجز تجربة أدبية ، تلخص منجزاً لعصره . لهذا تميزت الحداثة بميزات عدة :

– أولاها التجريب ، حيث تتيح الممارسة الحداثية إمكانية تجريب فى الشكل والموضوع على السواء ، تمكن المبدع من الخلق الجديد ، والتشكيل الجديد للواقع وللذات .

– ثانيتها : التجاوز ؛ لأن التغيير ، وتثوير الواقع الأدبى ، أو النوع الأدبى ، هو أساسها . إنها تريد التغيير ، بأن تتجاوز المطروح .

– ثالثتها : بعث الوعى الجديد ، أو الإسهام فى خلقه .

– رابعتها : الإرهاص بمستقبل النوع الأدبى ، أو بمعضل إنسانى أو اجتماعى فى طريقه إلى الحدوث .

والميزة الأخيرة تبدو أكثر تحققاً فى رواية « الخيال العلمى » بشكل مباشر ؛ أو كما يقول « آلان روب جرييه » عن الرواية الجديدة التى يقترحها إنها « تحاول أن تجمع كل الصفات الداخلية للأشياء ، والروح الداخلية لها . وهكذا كانت الكلمة فخا بصنعه الكاتب ليمسك به الكون ، ليسلمه بعد ذلك للمجتمع »[٤] ؛ أعنى أن يتنبأ لهذا الكون ، ولهذا المجتمع . وهذا مع تحقق سائر ميزات الحداثة إلى جانب التنبؤ فى رواية الخيال العلمى .

٢

ورواية الخيال العلمى رواية تنتشر كتابتها فى العالم . ولدينا الآن فى العالم العربى عدة محاولات لكتابة رواية الخيال العلمى ، تتميز كل محاولة منها بميزات جمالية وتوجهات فكرية خاصة ، تميز أديباً عن آخر ، وكلها بلا شك روافد تمد الرواية العربية بنوع جديد ومهم ، يحاول أن يستوعب – فى الحد الأدنى – بعض منجزات العصر ، من خلال ما تقدمه العلوم الحديثة من مخترعات واكتشافات علمية فى شتى المناحى كما أسلفنا . لذلك فالرواية العلمية – على الرغم من تنوع توجهاتها وموضوعاتها – هى إحدى الوسائل المعينة للعقل على فهم العالم واستشراف المجهول منه ، وزيادة وعيه بذاته وبموقعه التاريخى والحضارى ، فى عصر حقق من المنجزات العلمية نتائج معجزة وباهرة للعقل البشرى كله .

والتوقع والاحتمال (الحلم العلمى) مما جوهر الكتابة فى الرواية العلمية . ومن الاسم التصنيفى (الرواية العلمية) ندرك على الفور المادة التى يصوغ المبدع من خلالها رؤيته ؛ إنها معطيات العلم وإنجازاته وتوقعاته وفق قانون الاحتمال الذى يتنبأ بما هو آت ليحذرنا منه ، أو ليزيد جرعة الأمل فى مستقبل مشرق نقضى فيه على مشكلاتنا ، ونحل فيه معضلات الفكر والفن والثقافة والطب والاقتصاد . . الخ ، أو ليسخر من عجزنا وضعفنا أمام عناصر الكون اللامتناهية الخالدة .

و« التنبؤ » هدف أسمى لرواية الخيال العلمى . وفى هذا السياق يبنى التنبؤ على حسابات دقيقة ، ومعلومات ربما تكون على وشك التحقق . وتجتمع الوسائل والتقنيات والقيم الفكرية والجمالية فى رواية الخيال العلمى ، كاشفة الوحدة الإنسانية الناتجة عن تطور وسائل الاتصال المذهلة .

ويحاول المبدع فى رواية الخيال العلمى أن يترك واقعه ، بعد أن ينطلق منه ، ويدخل فى حوار مع أشياء جديدة ، ومع إنسان جديد يتصوره ، وفى الوقت نفسه يرسم صورة مثالية أو طوباوية لعالم جديد ، أو يخلق صورة يحاول بها فهم العالم والإنسان فى المجتمع الآنى .

وكما كان الإنسان الأول يشكل الأساطير التفسيرية ، أو الكونية ، ليفسر خلق العالم ، أو شكل القمر ، أو علاقته بالشمس والنجوم والأفلاك ، أو علاقته بالآلهة ، كان يستشرف « الغد » ويتنبأ به ، فى « نظرة كلية يرى فيها ذلك الإنسان عالمه على أنه كلٌ واحدٌ بأشيائه ، وحيوانه ، وإنسانه »[٥] ؛ فكانت نظرته إلى العالم نظرة سحرية ، أسطورية .

فى هذه النقطة تلتقى رواية الخيال العلمى مع الأسطورة فى كونهما طريقتى فهم وخطتى عمل للإنسان . فالأسطورة خطة عمل قديمة ، خرج بها الإنسان من محدودية معلوماته وخبراته ، فراح يتخيل حلولاً ، وتفسيرات ، ومبررات لعالمه ، ولعلاقته بالكون . لكن السذاجة الفطرية جعلت من أساطير الإنسان الأول أعمالاً فنية ، نلمح فيها جذور الرغبة فى المعرفة والتجاوز الحقيقى للواقع ؛ وخطة عمل حديثة تغيرت فيها العقلية الإنسانية بمساعدة الثورات العلمية والإنجازات التكنولوجية التى قفزت بالإنسان إلى عالم جديد ، نزل فيه أرض القمر ، وأطل على الكواكب السيارة ، وأرسل مراكبه تجاه الشمس ، وأعماق المياه ، والمناجم .

والخطتان تخرجان من مشكلة واحدة ، هى رغبة التجاوز

بالحلم (الساذج) مرة ، وبالحلم (المدروس) مرة أخرى . وفى الاثنين ندرك إحساس الإنسان بضآلته أمام الكون ، وبقدرته العالية على السيطرة على هذا الكون لامتلاكه وتسخيره ومحاولة فهمه .

وعلى المستوى الجمالى فالدهشة التى نجد أنفسنا إزاءها ونحن نقرأ رواية الخيال العلمى هى سبب المتعة الجمالية التى نستشعرها لحظة متابعة نص من نصوص هذا الخيال ، حيث تنقلنا إلى عالم مغاير قائم على عالمنا نفسه ، وعلى معطيات هذا العالم ، لكن بعد أن بعُد بها الخيال إلى آخر احتمال يتصوره المبدع لهذه المعطيات ، وبعد أن يقيم فيما بينها أبعد علاقة ممكنة .

واحتياجات الإنسان ، ومطامحه أيضاً ، ورغبته فى الجديد والتغيير والفهم ، تفسر لحظة التجاوز الفنى لأرض الواقع ، حين يحلق فى عالم بعيد عنه ، لكنه يظل على علاقة به ، وذلك لأن « المطالب المفروضة على عصرنا أشد تنوعاً مما كانت عليه فى أى وقت مضى . وهذا كله ينعكس على المجال الثقافى والعقلى بدوره . . . أصبح من الصعب على نحو متزايد فى الوقت الراهن ، أن يكتسب شخص واحد معرفة متينة حتى بميدان علمى واحد »[٦] . وفى هذا التخصص الشديد ، والمبالغ فيه أحياناً ، لا يشترط فى كاتب الخيال العلمى أن يكون « عالماً » أو متخصصاً فى فرع من فروع العلم ، بل يكفيه أن يملك قدرة على الفهم والإدراك ، مستفيداً من معطيات العلماء . إنه - باختصار - قارىء جيد لمنجزات العلم والحضارة ، يحاول أن يصنع منها نموذجاً لما سوف يأتى ، أو يقدم مثالاً لتصوراته عن الحياة المقبلة فى عالمنا داخل علاقته بالكون اللانهائى .

لذلك لا نأخذ روايات الخيال العلمى بوصفها حقائق علمية ؛ إنها مشروع حقيقة علمية يتنبأ بها المبدع ، ربما تحقق شىء منها ، بكيفية ما ، فى وقت لاحق . لكن ذلك ليس المهم ؛ فالمهم بالنسبة لنا أن نجد عملاً أدبياً جيداً .

وتعد رواية الخيال العلمى ميداناً جديداً يثبت لنا وحدة العقل الإنسانى ، حيث لا ينفصل النشاط الفنى عن النشاط العلمى ، برغم التخصص ؛ إذ يبدو أن إمكانات تشكيل العالم عن طريق العلم والتكنولوجيا لا حد لها[٧] . وكذلك إمكانات تشكيل العالم عن طريق الفن ، لا حد لها أيضاً ، إنهما يلتقيان فى هذه النقطة .

٣

يلاحظ على الرواية العلمية - أقصد التجارب المصرية منها - أنها تركز على حداثة الموضوع ، والحدث المعالج ، وتغير من سمات الشخصية ، أو من علاقاتها مع الآخرين لخدمة الموضوع أو الحدث ، الأمر الذى يجعل مساهمة رواية الخيال العلمى فى مصر أكثر اهتماماً بالموضوع ، ثم تأتى التقنيات تابعة له .

وحتى نركز كلامنا عن الحداثة فى الرواية العلمية ، نأخذ مثالاً واحداً ، هو رواية السيد من حقل السبانخ[٨] لصبرى موسى ، لأنها أحدث هذه التجارب ؛ فلأول مرة يكتب صبرى موسى هذا النوع من الخيال العلمى ، بعد خروجه من أدب الرحلات . ثم إنها رواية متواصلة مع رؤيته الأسطورية فى روايته السابقة لها ، « فساد الأمكنة » ؛ الأمر الذى يجعل المقارنة بين الرواية بشكل عام ، ورواية الخيال العلمى ، ممكناً . ولهذا نشير منذ البداية إلى أن هذا النوع من الخيال العلمى ليس رواية منفصلة عن سياق فن الرواية العربية ، بل هو استمرار له ، يأخذ تقنياته وأدواته ، ويغير العناصر المشكلة .

كذلك فإن صبرى موسى فى هذه الرواية يقدم نموذجاً مغايراً للنماذج الروائية المطروحة الآن ؛ فهو يغاير محاولات توفيق الحكيم ، ومصطفى محمود ، ونهاد شريف . والمغايرة هنا لا تعنى الحكم بالقيمة ، بل تعنى رصد محاولة التجاوز التى يقوم بها الإنتاج الأحدث .

٤

فى رواية السيد من حقل السبانخ نجد أنفسنا أمام رؤية (حلمية) تحاول أن تشكل عالماً جديداً ، تتبدل فيه الأرض غير الأرض والسموات . وبرؤية « طوباوية » يتقدم الكاتب إلى عالم الفضاء ، يجرى معه حواراً علمياً وخيالياً فى آن واحد .

لقد بهرت منجزات عصرنا فى عالم الفضاء أنظار أصحاب الرؤية العلمية ، وأصبح المنجز العلمى أكبر تحد لواقعنا ، بخاصة فى العالم الثالث . ومن منطلق « الخوف » و « استيعاب العصر » ، واستجابة للتحدى الملقى على عالمنا ، كانت الرؤية « الطوباوية » لرواية السيد من حقل السبانخ وسيلة لبناء عالم جديد ، وإنسان جديد .

وتتجلى الحداثة فى هذه الرواية فى أوجه عدة :

- أنها استجابة للتحدى الواقع علينا نتيجة لتقدم العالم التكنولوجى والفضائى بشكل ينذر بقدوم حرب إليكترونية تستطيع أن تدمر هذا العالم . وهذه المقولة كانت البداية الزمنية للرواية ، وإن حدد موعد الحرب الإليكترونية الأولى بعام ٢٢٠٠م .

- أنها تخرج معطيات العلم الحديث وبداية تخلق الأجنة فى الأنابيب ، وتتجه بهذه الفكرة إلى نهايتها ، فتجعل من هذه المقولة أساس تنظيم المجتمع الجديد ، وأساس إقامة النظام الاجتماعى فيه ، حيث يسيطر النظام على الإنسان فيحدد كل شىء موعد ميلاده وطريقته وأبويه وفق خطة عامة تشمل المجتمع كله .

- وتخرج من معطيات التقدم الهائل فى وسائل الاتصال

والتلفزة ، وتأخذ هذا المنجز وتصل به إلى أقصى غاية يصل إليها وعى الكاتب ، فى الرواية ، لنجدها قد تحولت إلى وسائل اتصال كونية ، تتيح للعالم الكائن فى الفضاء أن يتصل بأى جزء فى الفضاء ، ومن أى جهة ولأية جهة .

- وينطلق من اختراع إنسان « آلى » الآن ، ويتنبأ بسيادة هذا المخترع ليصبح (سيد الكون) بعد عدة مئات من السنين ، حتى يصبح الإنسان فى (عصر العمل) القادم (عبداً) لما يقدمه الإنسان الآلى ، حتى تصبح كل الأشياء والعلاقات والمشاعر ، حتى أخص المشاعر ، لحظة مبرمجة فى هذا السياق الآلى الشامل .

ويقيم الكاتب على هذه المنجزات أسس الصراع الدرامى داخل الرواية كلها ، ومن ثم يتحرك الصراع الاجتماعى (المتنبأ به) فى اتجاهين :

الأول : بين الإنسان المبرمج ، والآلة المبرمجة له .

الثانى : بين الإنسان الذى يخرج عن دائرة هذه البرامج ، ونظام المجتمع الذى يرفضه . وتصبح مأساة إنسان العصر القادم هى محاولته الخروج عن النظام المبرمج ، كما كانت نهاية رجل السبانخ . لذلك يجب أن يقبل الإنسان هذه العبودية ، وإلا قهرته . فالسيد « هومو » رجل السبانخ يعمل فى حقل الاستنبات الضوئى « حيث ينتجون أكواماً هائلة من أوراق السبانخ الخضراء فى الحقل الرابع من حقول السبانخ الموحدة ، مع أنه لا يحب السبانخ » . (٣٦/١) .

ومن ثم ، يكون مفهوم الانحراف ومجابهة النظام (الآلى) مفهوماً متغيراً ، إذ على إنسان هذا المجتمع أن ينفذ ويستمع ولا يفكر ؛ فـ « التفكير غير مطلوب ؛ لأن كل شىء تجريه الأجهزة » . (٣٩/١) وتتحول المشاعر الإنسانية إلى موضوعات متخلفة . يقول « مندوب النظام » فى ثقة ، إنى أشم فى هذا الكلام رائحة اشتباه فى وجود انحراف نفسى تخلفى . . » (٣٨/٢) ، على الرغم من انتفاء مبررات الجريمة ، وانتفاء النزوات الخاصة ، لأن الانضباط هو شعار هذا المجتمع الآلى .

ويأخذ مؤلف السيد من حقل السبانخ هذه المعطيات ، ليشكل منها عناصر الصراع الذى يبدأ بالخروج عن النظام ، بطريقة لم تكن مبرمجة ، لتبدأ زلزلة النظام ؛ وعليها يقوم الحدث الرئيسى للرواية ؛ حدث خروج السيد « هومو » فى لحظة نزوة على البرنامج اليومى ، فإذا به ينتهى بمأساة أودت به ، كظاهرة تحاول الرجوع إلى مشاعر الإنسان الأولى ، وإلى الجزء الأصيل فى بنية الإنسان ، أو كما يسميها رجل السبانخ « الروح الحر الذى يتوهج فيوحى بالتفوق ، ويحث على الاقتراب من الكمال » (٣٩/٤) .

ولا تخرج الرواية عن هذا الحدث ، بل تناقشه خلال ما تفرضه من تقدم مذهل لوسائل المعيشة والتفكير إلى الحد الذى غرق فيه الإنسان فى الراحة والكسل العقلى . ومع ذلك ، فإنسان هذا العصر العسل «لا يستطيع بكل هذه المعلومات الهائلة ، والأدوات الهائلة التى امتلكها ، أن يتطلع إلى ما هو أبعد من المجرة التى يعيش فيها» (٣٩/٦) . وهذا ما عمق الصراع بين الطبيعة المكتسبة من خبرة الآلة ، والفطرة الإنسانية بما فيها من بدائية وعدم انضباط .

والرؤية الطوباوية جعلت النظام يقضى على التناقض «بين منجزات الإنسان العلمية وبين عجزه عن إقامة علاقات إنسانية منسجمة ، داخل العائلة البشرية ؛ فقد كان لتوحيد الوطن واللغة الدور الأساسى فى هذا النجاح» (٣٦/١٠) . وكذلك جعلت مشروع النظام يتجه إلى تطوير الغرائز ، والقضاء على المشاعر الفردية ، تمهيدا للهجرة النهائية من الأرض .

يتحول الصراع عند هذه النقطة - إلى صراع بين الأرض وما تمثله من غرائز ومشاعر . . الخ ، والفضاء وما يمثله من تقدم ونظام . . الخ . وتتحكم الرؤية الطوباوية فى رسم النهاية المأساوية ، لأنها مع الفضاء ، ومع النظام والانضباط . ومن ثم كانت مأساة رجل السبانخ المخلص لفطرته هى محاولته العودة إلى الوراء .

وقد صاغ الكاتب المعطيات العلمية وجعلها عناصره الأساسية فى رصد الواقع الحلمى ، وفى أدانة الواقع الموجود فى آن واحد . فقد تبدى لنا أن الاتجاه العلمى الحالى وصل إلى اختراع وسائل للدمار ، وبرمجة للإنسان بكل مكوناته ، إلى الحد الذى ينذر حقا بسيادة المنطق والبرامج ، وجعل الإنسان زائدة لحمية إلى جانب الآلة والكمبيوتر .

وقد تركت هذه المعالجة آثارا واضحة على الحدث ورسم الشخصية والصراع ، إلى حد يجعلنا نلاحظ تحول الشخصية إلى «نمط» أو «رمز» ، حيث يكون الإنسان «رقما» ، وحيث يلغى النظام مشاعره . ولذلك فسلوك الشخصيات وعاداتها واحدة بلا تمييز ؛ لأنها تتحول إلى رقم بلا خصوصية ؛ الأمر الذى يحولها إلى وجوه متشابهة ، يكفى أن نعرف منها نموذجا ، لنعرف بقية الشخصيات ، أى بقية الأرقام .

فالسيد «هومو» رقم ، وزوجه الرقم نفسه ، وأصدقاؤه أرقام ، والعلاقات كلها صناعية ، وكل خيال يرد ، من الآلات التى تتدرج فى مراتب ودرجات حتى تصل إلى العقل الإآله ، أو الآلة الإآله .

لذلك يتحول المؤلف إلى راو ؛ لأنه انعكاس لعناصر العمل . إنه يروى قصة الحضارة الإنسانية بعد عدة قرون متخيلة من التقدم التكنولوجى ، بعد أن توحدت كل الأشياء ، وأصبحت خاضعة له . فالشخصية تنمو من خارجها ، ويفرض

عليها كل شيء ، باستثناء « رجل السبانخ » ؛ لأنه يمثل الوجه النقيض للإنسان فى « عصر العسل » القادم وهو قطب الصراع .

وتحول المؤلف إلى راو جعل اللغة واحدة فى كل المواضع ؛ لأنها مفروضة من العقل ، وواعية بما تفعل . وكون اللغة فى وضعها المنطقى المألوف يناسب الموضوع بشكل عام ؛ لأن طبيعة الشخصية والحدث الأساسى للرواية تقوم على فكرة الانضباط وسيادته ، حتى فى حديث رجل السبانخ وزميله بروف - وهما غير منضبطين - كان حديثهما منضبطا بشكل جعلنا نحس أننا نقرأ كتابا يحكى فى هدوء وبدون انفعال ما يأمل أن يجد عليه الإنسان .

وللسبب نفسه كان المؤلف يستطرد ليشرح ظاهرة تاريخية ، أو يفسر ظاهرة إنسانية قديمة ، أو يشرح تطور إحدى الخامات أو القوانين بأسلوب دقيق محسوب ، حتى إننا نستطيع أن نتعامل مع هذه الاستطرادات منفصلة عن سياق الرواية ، كما فى (١٠/٣٦ - ٣٧) على سبيل المثال .

معنى ذلك أن كل عنصر تحول إلى حالة تشيؤ رمزى ؛ الإنسان شيء ، والحركة شيء ؛ وباختصار سيطر الموضوع على كل شيء ، فكانت اللغة المنطقية ، ونمطية الشخصية وتسطحها ، سمة مهمة من سمات الاهتمام (بالموضوع/الشيء/الرمز) .

حقا لقد بث المؤلف ألفاظا ومصطلحات علمية بين ثنايا الرواية ، واخترع بعض التركيبات اللغوية الناتجة عن اختراعه لبعض الوظائف والعمليات ، مثل «معمل المحروقات الإشعاعى» ، «وحقل الاستنبات الضوئى» ، و «والمتحف التاريخى للأطعمة الإنسانية» ، و «محطة القضاء على الأعاصير ، وتوجيه العواصف ، وتوليد الحرارة من الغيوم الكثيفة» . ومع ذلك فهى ناتجة عن التنبؤ العلمى الذى يشمل الرواية كلها ، ويحاول أن يعطى صورة لمجتمع كامل فى عصر لاحق .

- وأخيراً :

تبدو رواية السيد من حقل السبانخ فى نهاية الأمر نموذجا جديدا لرواية الخيال العلمى ؛ لكنها تفجر سؤالا مهما هو : هل تتحول الرواية القائمة على الخيال العلمى إلى نوع من الرسم الهندسى المنضبط ، من حيث اللغة والشخصية والحدث والسرد ؟ إنها مشكلة الحداثة التى تنطلق إليها رواية الخيال العلمى المتركزة فى (المضمون/الموضوع) ، فى حين تأخذ التقنية المرتبة الثانية بطريقة تجعلنا نتساءل من جديد : هل تقتصر الحداثة على المعطيات العلمية الحديثة ، وعرض تصورات طوباوية لإنسان العصر القادم ؟ أم عليها أن تتجه أيضا إلى اكتشاف التقنيات الجديدة ، وأن تكتشف لغة جديدة ، لأنها ما زالت تعالج الموضوع الحديث باللغة القديمة ؟

مراجع البحث

(١) كمال أبو ديب ، ندوة الحداثة ، فصول ج ٣ ، ع ١ ص ٢٦١ .

(٢) محمد بنيس ، ندوة الحداثة ، فصول ج ٣ ، ع ١ ص ٢٦٢ .

(٣) جابر عصفور ، تعارضات الحداثة ، فصول ج ١ ، ع ١ ص ٧٥ .

(٤) آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، بدون تاريخ ، ص ٣١ .

(٥) عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة الجديدة ، سنة ١٩٧٣ ، ص ٣٥ .

(٦) برتراند راسل ، حكمة الغرب ، ترجمة فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ج ٢ ص ٢٦٠ .

(٧) نفسه ص ٢٦٤ .

(٨) صبرى موسى ، السيد من حقل السبانخ ، مجلة صباح الخير ، نشرت مسلسلة ، من ٣ سبتمبر ١٩٨١ حتى ١٤ يناير ١٩٨٢ ، وسنضع رقم الفصل ثم رقم الصفحة عند الإحالة إلى نص الرواية داخل قوسين .

الواقع الأدبى



تحليل نص

جدلية الفرقة والجماعة

توفيق بكار

١ - النص

كلام بكلام

وحدثنى إبراهيم بن السندى قال : كان على « ربض الشاذروان » شيخ لنا من أهل خراسان ، وكان مصححاً ، بعيداً من الفساد ، ومن الرشاء ، ومن الحكم بالهوى . وكان حفياً جداً ، وكذلك كان فى إمساكه ، وفى بخله وتدنيقه فى نفقاته . وكان لا يأكل إلاّ ما لا بد منه ، ولا يشرب إلا ما لا بد له منه . غير أنه إذا كان فى غداة كل جمعة ، يحمل معه منديلاً فيه جردقتان وقطع لحم سكباج مبرد ، وقطع جبن ، وزيتونات ، وصرة فيها ملح ، وأخرى فيها أشنان ، وأربع بيضات ، ليس منها بد ، ومعه خلال ، ومضى وحده حتى يدخل بعض بساتين الكرخ ، وطلب موضعاً تحت شجرة وسط خضرة وعلى ماء جار . فإذا وجد ذلك جلس ، وبسط بين يديه المنديل ، وأكل من هذا مرة ، ومن هـذا مرة ، فإن وجد قيِّم ذلك البستان رمىٰ إليه بدرهم ، ثم قال : اشترلى بهذا ، أو أعطنى بهذا رطباً - إن كان فى زمان الرطب - أو عنباً - إن كان فى زمان العنب - ويقول له : إياك إياك أن تحابينى ولكن تجوّد لى ، فإنك إن فعلت لم آكلهْ ، ولم أعد إليك . واحذر الغبن ؛ فإن المغبون لا محمودٌ ولا مأجور . فإن أتاه به أكل كل شىء معه ، وكل شىء أتى به ، ثم تخلّل ، وغسل يديه ، ثم تمشى مقدار مئة خطوة ، ثم يضع جنبه فينام إلى وقت الجمعة ، ثم ينتبه فيغتسل ويمضى إلى المسجد . هذا كان دأبه كل جمعة .

قال إبراهيم : فبينما هو يوماً من أيامه يأكل فى بعض المواضع ، إذ مرّ به رجل فسلم عليه ، فرد السلام ثم قال : هلم عافاك الله ! فلما نظر إلى الرجل قد انثنى راجعاً يريد أن يطفر الجدول أو يتعدى النهر قال له : مكانك ! فإن العجلة من عمل الشيطان . فوقف الرجل ، فأقبل عليه الخراسانى وقال : تريد ماذا ؟ قال : أريد أن أتغدى . قال : ولم ذلك ؟ وكيف طمعت فى هذا ؟ ومن أباح لك مالى ؟ قال الرجل : أو ليس قد دعوتنى ؟ قال : ويلك ! لو ظننت أنك هكذا أحمق ما رددت عليك السلام . الآيين فيما نحن فيه أن تكون إذا كنت أنا الجالس وأنت المار ، تبدأ أنت فتسلم ، فأقول أنا حينئذ مجيباً لك : وعليكم السلام ؛ فإن كنت لا آكل شيئاً سكت أنا ، ومضيت أنت ، وقعدت أنا على حالى ؛ وإن كنت آكل ، فها هنا آيين آخر : وهو أن أبدأ أنا فأقول : « هلم » وتجيب أنت فتقول : « هنيئاً » ، فيكون كلام بكلام ! فأما كلام بفعال ، وقول بأكل ، فهذا ليس من الإنصاف . وهذا يخرج علينا

فضلاً كثيراً . قال : فورد على الرجل شيء لم يكن في حسابه . فشهر بذلك في تلك الناحية ، وقيل له : قد أعفيناك من السلام ومن تكلف الردّ . قال : مابي إلى ذلك حاجة ، إنما هو أن أعفي أنا نفسي من « هلم » . وقد استقام الأمر .

الجاحظ : « كتاب البخلاء » . تحقيق طه الحاجري .
ذخائر العرب . دار المعارف . مصر ص ص . ٢٤ ، ٢٥

---

٢ - التحليـــل

أ - المدخل

هذه نادرة من أطرف نوادر « البخلاء » ، أوردها الجاحظ في الفصل الأول من كتابه الشهير ، وهو الفصل الذي بدأ فيه بأهل خراسان ، « لإكثار الناس في أهل خراسان » . وتعرف في كتب التعليم عندنا باسم « كلام بكلام » ؛ وهو عنوان غير أصيل ، من اصطناع بعض المنتقين وقد اقتطعه من عبارة النص . وتعد هذه النادرة من أبلغ الشواهد على مهارة الجاحظ في فن الحكاية ، بل على ثراء تراثنا القصصي . وهي ، هيكليا ، نص مستقل بنفسه ؛ لأنها تكوّن داخل حدودها الذاتية وحدة متكاملة . ومن ثم فإنها تتيح للتحليل الشكلي موضوعاً كافياً . ولكنها - دلالياً - تظل لا محالة جزءاً من كل ؛ فلا يمكن أن ننفذ إلى أعمق دلالاتها إلا إذا وضعناها في سياق العلاقات التي تربطها بسائر نصوص « كتاب البخلاء » ؛ فهو المرجع الأول في فهم بواطنها ؛ لأنه القاموس الضابط لمعاني ألفاظها . وهذا مدلول « الواو » في رأس النص ، تعطفه عضوياً لا شكلياً على ما تقدم وتأخر من مادة للكتاب . وليس أدق تشخيصاً لغرض هذا الكتاب من هذه الأسئلة التي جاءت على لسان الشخص المجهول ، الذي يخاطبه الجاحظ في المقدمة : « . . . ولم سموا البخل إصلاحاً والشح اقتصاداً ؟ ولم حاموا على المنع ونسبوه إلى الحزم ؟ ولم نصبوا للمواساة وقرنوها بالتضييع ؟ ولم جعلوا الجود سرفاً والأثرة جهلاً ؟ . . . ولم احتجوا لظلف العيش على لينه ، ولمره على حلوه ؟ . . . ولم رغبوا في الكسب مع زهدهم في الإنفاق ؟ . . . وما هذا التركيب المتضاد والمزاج المتنافر ؟ وما هذا الغباء الشديد الذي إلى جنبه فطنة عجيبة ؟ وما هذا السبب الذي خفي به الجليل الواضح وأدرك به الجليل الغامض . . . ؟ » .سلسلة تكاد لا تنتهي من الاستفهامات ، تنبع من شدة الحيرة إزاء مذهب في العيش عاند به أصحابه « الحق »وشذوا عن إجماع « الأمة » ، بل خالفوا « الأمم » ؛ فالنزاع أعمق مما قد يبدو . فعن التناقض في السلوك المالي بين « البخلاء » والجماعة نشأ اختلاف في الفكر والأخلاق ، أنجب بدوره إلى جانب المنطق المعهود منطقاً آخر يعارضه . انطلقت الخصومة من الممارسة الاقتصادية ، وسرعان ما امتدت إلى المفاهيم والقيم ، ومنها إلى الكلام ومدلولاته . تلك القضية بكل أبعادها : انفصال عن المجموعة من داخل المجموعة وفي كل المستويات .

ب - خصائص التركيب

١ - النمط :

صيغ النص وفق النمط المأثور في فن - وعلم - الرواية عند العرب قديما ؛ ويقوم على ثنائية الإسناد والمتن . وبهذا التركيب المزدوج ينصرف النص إلى قصتين ، إحداهما مندرجة في نطاق الأخرى . فيمثل الإسناد القصة الإطار وبطلها إبراهيم بن السندي ، ويمثل المتن القصة المضمنة ، وبطلها الشيخ الخراساني . والأولى نصيّاً هي الثانية زمانياً ، والعكس بالعكس - لأنها قصة فرعية متولدة عن قصة أصلية . وبينما تروى القصة المضمنة الخبر الأساس ، تحكى القصة الإطار سيرورة ذلك الخبر من راو إلى آخر . وقد فصل الخبر الأساسي بقدر ما أجملت حكاية سيرورته ، حتى تلخصت في فعلين مترادفين على سبيل التوكيد : « حدّث . . . قال . . . » . أما الظروف والعلل فمسكوت عنها ، غيبت كلها في مطاوي الكلام كأنها لا تستحق الذكر ، وهي من أهم ما يكون .

وتنتظم القصتان داخل علاقة تواصل بين متكلم ومخاطب . أما المتكلم فواحد معلوم ظاهر يدل عليه ضميره « أنا » في حدثني ، ويعود على الجاحظ كاتب النص . وأما المخاطب فمستتر لا يشي بحضوره إلا ضميره المقدر : « أنت » ، ويستنتج وجوده - منطقياً - من وجود « أنا » المتكلم للتلازم الواجب بين الضميرين في كل خطاب . ولا يعود هذا الضمير على أحد معلوم ، وإنما هو « شكل أجوف » ملأه التاريخ - ولا يزال يملؤه - بعدد لا يحصى من الأشخاص . ولعل أولهم ذلك المخاطب المبهم الذي يسوق إليه الجاحظ الكلام في مقدمة الكتاب : « قلت : اذكر لي نوادر البخلاء . . » ؛ فهذا (أنت) ، أشبه ما يكون بدور مسرحي تناوب على تقمصه ويتناوب خلال القرون وجيلاً بعد جيل جمهور غفير من القراء ، طالعوا النص ، واكتفوا أو - وهذا أهم - رووه أو نقلوه أو درسوه أو درّسوه ، فكان لكل منهم معه قصة تردد صداه . فمن أعجب ما في هذا النمط من التركيب أن تتولد عن القصة الأم قصص وقصص ، تنتشر عبر العصور حلقات متواصلة من عهد الجاحظ

إلى وقتنا هذا ، ومن أول النساخ إلى . . . طه الحاجرى ، آخر المحققين والشراح ؛ وعنه أخذنا هذا النص لنضع له بدورنا قصة أخرى تنضاف إلى سلسلة قصصه فتحكى كلها سيرورته فى التاريخ وصيرورته ؛ وهى « زمانيته » على حد قول علماء اللسان .

٢ - وظائف الإسناد

وللإسناد وظيفة تقليدية ، هى توثيق الخبر بتعيين مصدره . فى منتهى . . . العصريةهذه الوظيفة التقليدية ! أليست هى القاعدة التى يقوم عليها الإعلان الحديث ؟ . «أخبرت وكالة رويتر . . . » ، و« صرح ناطق رسمى . . . » ، و« أفادت الأوساط المطلعة . . . » ، صور جديدة من ذلك الإسناد العربى القديم . ومصدر الخبر هنا اثنان : إبراهيم بن السندى ثم الجاحظ ، وكلاهما شخصية تاريخية مشهورة ، ضبطت لنا كتب التراجم نبذا من حياتها . الأول من رجال الدولة : « . . . فإنه كان رجلاً لا نظير له ، وكان خطيباً ، وكان نساباً ، وكان فقيهاً ، وكان نحوياً عروضياً ، وحافظاً للحديث ، راوية للشعر ، شاعراً ، وكان فخم الألفاظ ، شريف المعانى ، وكان كاتب القلم كاتب العمل ، وكان يتكلم بكلام رؤبة ، ويعمل فى الخراج بعمل زادان فروخ الأعور ، وكان منجماً طبيبا . وكان من رؤساء المتكلمين ، وعالماً بالدولة وبرجال الدعوة . وكان أحفظ الناس لما سمع»[1] . والثانى ، جاحظنا ، من رجال القلم ، نحسبه أشهر من أن يعرف ، وهو لا يزال فى حاجة إلى مزيد من الكشف . ويجمع بين الراويين ، علاوة على الصحبة ، اتفاق فكرى إلا يكن فى انتحال مذهب الاعتزال ففى تعاطى علم الكلام . فهما إذن من رجال العقل وعلماء العصر ، ومن شأن ذلك أن يحمل على الوثوق بروايتهما .

وهكذا فإن أول ما يؤكده الإسناد إنما هو علاقة النص بالواقع ، فيفيد أن الأحداث المروية قد جرت فعلاً وليست من اختلاق الخيال ، وأن الشيخ الخراسانى - كإبراهيم والجاحظ - إنسان حقيقى من « لحم ودم » ، لا مخلوق قصصى « من ورق » ، عاش الأحداث «فشهر بذلك فى تلك الناحية» ، ومازال خبره يشيع بين الناس حتى بلغ إبراهيم بن السندى ، فرواه للجاحظ ، فنقله الجاحظ بدوره إلى قرائه . هذا ما يصرح به الإسناد . . . ولكن مايسكت عنه غير ما ينطق به ، ويجب على التحليل أن يخرجه من السر إلى العلانية .

فبتداول الخبر بين الرواة من الناس إلى إبراهيم ، ومن إبراهيم إلى الجاحظ ، ثم من الجاحظ إلى قرائه ، تغيرت الأحداث جوهراً ومعنى :

- انتقلت من وضعها الواقعى إلى وضع لغوى ؛ أصبحت أثراً بعد عين . كانت أحداثاً مادية فصارت خبراً يقص . . وليس الخبر كالعيان ؛ فبينهما من المسافة ما بين الشىء وعلامته ، تعينه ولا تشتبه به ؛ إذ كلاهما قائم فى نظام على حدة : فحكم الأشياء أن تخضع لنواميس الطبيعة ، وحكم العلامات أن تخضع لقواعد اللسان . باختصار كانت الأحداث واقعاً فصارت نصاً . وهو التحول الرمزى من الحقيقة إلى التمثيل ، أى من الحضور الآنى المباشر إلى صورة لفظية محاكية .

- ثم تطوَّر الخبر ذاته من حال المنطوق إلى حال المكتوب يوهم الإنسان أن النص سابق لكتابته ، وأنه كان مهيأ قبل أن يدوّن ، وأن دور الجاحظ لا يعدو التسجيل الحرفى : تلقى الخبر من إبراهيم - وهو « أحفظ الناس لما سمع » - فسطره فى صحائفه وهو آمَنُ الكتاب لما نقل . وهذا ما يكذبه المتن ؛ فيكفى أن نلقى عليه نظرة ولو سريعة لنقتنع بأن نصه من إنشاء الجاحظ وبأسلوبه . طبعا لم يخترع الجاحظ الخبر بأحداثه وأشخاصه ، ولكن إن لم يكن هو مبتدعه فإنه لا محالة مؤلفه بالمعنى الأصلى للكلمة . فهو الذى رتب فصوله ، ونسق معانيه ، وأحكم عبارته ، فأعاد إنشاءه . لم يكن من قبل إلا كالمادة الخام ، وكان لايستقر على حال لكثرة ما تتصرف بألفاظه ألسنة الرواة ، حتى جاء الجاحظ فصقل مادته ، وقيد بالخط صورته نهائيا ، فصاغه وفق قواعد نوع جديد كان هو رائده ، نوع النادرة الأدبية بحرارتها وملحتها وما يناسبها من مراتب الكلام ، فارتقى بالخبر من عفوية المشافهة وعرضيتها إلى تدبر الكتابة وثباتها ، وبعد ما كان نكتة عابرة إذ هو نص أدبى . وهو التحول الإنشائى من الفولكلور أو الإثنولوجيا إلى الفن . كذلك الأدب يصنع من اللاأدب ، فيتخذ أشكاله ومادته وكلامه من الحياة اليومية . ولا جدال فى أن « كتاب البخلاء » كـ « كتاب كليلة ودمنة » قبله و« مقامات الهمذانى » بعده ، من النصوص الأمهات تلك التى تدشن فى الأدب أشكالا كبرى . وهو لذلك يمثل فى تاريخ الكتابة العربية لحظة حاسمة ، لحظة تحول الضحكة الشعبية إلى شكل أدبى ، شكل النادرة . فهو الذى أسس هذا الفن وعرّف بأصوله . ثم ازدهرت النادرة الأدبية بعد ذلك ازدهارا عجيبا ، فتعددت التصانيف ، وكانت « المقامة » ، إلى أن جاء العصر الحديث فانقطعت النادرة وحلت محلها القصة القصيرة على النمط الغربى . زال من الأدب هذا الشكل ومازال نص الجاحظ من الأدب . على أن أدبيته اليوم غير أدبيته أمس . هذه ماضية وتلك حاضرة ، وهى جدلية أخرى ؛ جدلية الانقضاء والبقاء ، من خلالها تعيش النصوص الفنية منتهية مستمرة ، ومنغلقة منفتحة ، هى هى ، وهى لا هى ، واحدة ومتعددة ؛ وذلك كنه « زمانيتها » .

- أما التحول الثالث فيخص الدلالية . فمن الضامن لنا أن الأحداث قد جرت حقا كما يصف الخبر الراويان بملء وجاهتهما العلمية ؟ هيهات ! فإن المتن يكذب مرة أخرى ما يزعمه الإسناد . ألم يكن الشيخ الخراسانى يخرج غداة كل جمعة إلى بساتين الكرخ « وحده » لا يصاحبه رفيق ؟ فمن أين العلم بما

كان يفعل في خلوته من أنه يحمل صرة فيها كذا وكذا - عدا وتفصيلا - من الطعام ، وعود « خلال » ، وأنه يأكل « من هذا مرة ومن هذا مرة » ؟ لا يمكن أن يعرف ذلك إلا هو ، ولم يحدِّث به ، وماأوحى به إلى أحد . « و . . . (إله) آخر عليم ، رب المخلوقات القصصية ، الراوي»[٢] ، الغائب الحاضر ، والخفي الظاهر ، يعلم ما تسر أشخاصه وما تعلن ، بل يعلم منها مالا تعلمه هي من نفسها . وهذا إن كان في القصص الخيالي لا يكون في الخبر الحقيقي . فكيف نشك بعد هذا في أنه قد وقع تكييف الأحداث بحذف ماليس بدال منها ، وإضافة ما هو مفيد ، حتى تستقيم النادرة شكلا ، ويتحقق منها القصد ؟ فالنادرة في الأدب ، كالكاريكاتور في الرسم ، تقوم على التزيد والتحريف ، سواء اتُّخذت للمفاكهة أو للمهاجاة . ومن ثم فنحن في هذا النص لا ندرك الأحداث كما هي ، بل كما صورها الجاحظ من موقع ما ، ولغرض ما : موقع السخرية ، وغرض النقد . ويشارك فيها جمهور الناس « في تلك الناحية » ، ورجل الدولة إبراهيم ، بل هو لسانهم المعبر . وما أشبهه في هذه الوظيفة بالمؤلف [٣] كما حدده « لوسيان جولدمان » في نظريته « البنيوية التوليدية » : ينتمي إلى مجموعة فيكتب باسمها ، أو على الأصح تكتب المجموعة بواسطته ، وليس له من دور إلاّ أن يجمع شتات أفكارها وأحاسيسها وقيمها ومثلها فيصوغه « رؤية للعالم » متجانسة ، تتصور من خلالها وضعها في التاريخ ، وتعبر عن موقفها من القضايا المصيرية التي تواجهها في صراعها مع غيرها من المجموعات المنافسة لها . وليس الفن لدى جولدمان إلا تمام التنسيق لعناصر تلك الرؤية . ومهما يكن من حقيقة دور المؤلف فإن الجاحظ في نصه هذا قد جسم « رؤية » جماعية سمتها التعريض الساخر بالشيخ البخيل . ومن التأويل الشائعة لـ « كتاب البخلاء » أن الجاحظ قد ألفه لمخاصمة الشعوبية من الموالي الفرس ، فعيرهم ببخلهم في مقابل كرم العرب . كان هذا التأويل يكون مقبولا لو قصر الجاحظ « البخل » على الفرس ولم يضم إليهم « أشحاء » العرب . ثم أليس هو نفسه من الموالي وإبراهيم من غير العرب ؟ من دون أن ننكر تأثير القوميات في هذا الخلاف فالثابت أن موضوعه هو « البخل » . ولكن هذا « البخل » . . . بخل ؟ مجرد عيب خلقي ؟ ألا يكون تسمية أيديولوجية لواقع اقتصادي اجتماعي أعمق ، فتصبح القضية أخطر ؟ ريثما يهيء لنا التحليل أن نجيب عن هذا السؤال الجوهري ، يكفينا الآن أن نسجل ظهور أول صورة من جدليتنا المحورية ، جدلية الفرقة والجماعة . ومع توظيف المجموعة - بقلم الجاحظ - لهذه النادرة في نزاعها مع « البخيل » ، تغير معنى الأحداث بعد أن تغيرت طبيعتها ؛ وهو التحول العقائدي من **الموضوعية إلى التحزب** ، ومن **الملاحظة المجردة إلى التأويل المغرض** . ولا يخلو فن من مأرب ، ولا يوجد نص بريء ،أو « تنزيه الأدب عن كل مصلحة من مصالح الطبقة الحاكمة » - كما تقول الباحثة الفرنسية « فرانس فيرني » .

أيعني هذا أنه بتكييف الأحداث على نحو ما رأينا قد بطلت شهادة الخبر على الواقع ؟ كلا ؛ لأن شأن هذا الخبر مع الحقيقة ، إذ أصبح نصا أدبيا ، أن يصدق . . وهو كاذب على حد قول الشاعر الفرنسي « أراجون » ؛ فالفن يعطي من الواقع صورة نموذجية أبلغ دلالة منه عليه .

ماذا بقي من وظيفة الإسناد التلقيدية ؟ كُنّا نحسبه الحجة على صدق الخبر فإذا هو الدليل على تحيزه . وهو لا يضمن موضوعية وإنما يؤكد وجهة نظر ؛ ويسمها ولا يبرئها ، كما في الأنباء الصحفية اليوم : « أخبرت وكالة فرانس بريس . . » برؤية فرنسا للعالم . . بحسب مصالحها .

وشيء آخر تغير في هذا الإسناد ؛ فقد موّه علينا واقعه ، فرفع الخبر إلى إبراهيم ليحجب عنا أن الجاحظ هو « مؤلفه » ، فصار نصف وهمي بين الحقيقة والخيال ، لم يقطع أسبابه بالتاريخ نهائيا ، ولم يبلغ بعد أن صار محض أدب . وإنما يبلغه بعد قرن ومع الهمذاني ومقاماته : « حدثنا عيسى بن هشام » ، ولا عيسى ولا هشام ، خراف في خراف كـ « زعموا أن . . » في « كليلة ودمنة » ، و « قال الراوي . . » في « ألف ليلة وليلة » ، مجرد فواتح شكلية تعلن عن بدء القصص . كم افتن علماء القصة اليوم في تحليل أشكال حضور « الراوي » وغيابه ، وتصنيف « وجهات النظر » إلى رؤية من الداخل أو من الخارج ، ومن خلف أو من أمام . ولا أعرف أبرع من « رواة » العرب قديما في الاختفاء والظهور ؛ يلبسون الأقنعة فيدعون الاستتار وهم كشّف ، ويخلعونها فيوهمون بالسفور وهم حجّب . لعب ماكر لم يدركه منهم إلا محمود السعدي في « حدث أبو هريرة قال . . » ، ولم يجارهم فيه إلا شرقيون آخرون ، أهل البيان (انظر قصة « راشمون » في فلم « كوراسافا ») .

هذا ما يكتمه الإسناد ويفضحه التحليل : زمانية له أخرى ؛ قصة مخاضه حتى ولد ؛ كينونته قبل صيرورته . وكل نص أدبي هو آنية بين زمانيتين ، سابقة ولاحقة ، نشوء ومآل ، كتابة وقراءة .

٣ - منطق تركيب الخبر :

فصلت مادة الخبر إلى أربعة مقاطع ، تدل على حدودها علامات لغوية واضحة :

- **الاستدراك** : « غير أنه إذا كان في غداة كل جمعة . . . » ، به يختم المقطع الأول ويدشن المقطع الثاني .

- **المفاجأة** : « فبينا هو يوماً . . . إذ . . . » عندما ينتهي المقطع الثاني ، ومنها يبدأ المقطع الثالث .

- **النتيجة** : « فشهر بذلك . . . » بها ينغلق المقطع الثالث وينفتح المقطع الرابع .

المقطع الأول

يعرف بالبطل من حيث هو حاكم وبخيل . ويبن ذلك الرجل العمومى وهذا الفرد الخصوصى تضارب فى الموقف تجاه الجماعة . يتجلّ الأول فى ممارسة وظيفته الرسمية بأسمى مثل المجموعة ؛ ويدين الثانى بضدها فى إدارة شئونه المنزلية . وعلى هذا النحو من الازدواج فى الشخصية والتناقض فى السلوك يعيش البطل فى سائر أيام الأسبوع ويجد فى تعادل الضدين داخل ذاته توازنا دقيقا .

المقطع الثانى

يصف تحولا استثنائيا يحدث بانتظام فى سلوك البطل كل يوم جمعة ، حيث يحل « الكرم » محل « البخل » ، فيوشك التناقض أن يزول ، والشخصية أن تتحدد بموافقة « البخيل » للحاكم على توخى آداب المجموعة .

المقطع الثالث

يصور تحولا معاكسا يقع فجأة فى سلوك البطل فى يوم من أيام الجمعة ، فإذا « الكرم » يختفى بأسرع مما ظهر ، و « البخل » يعود بأشرّ مما كان ، فيكاد التناقض ينتفى ، والشخصية تنسجم بمواطأة الحاكم للبخيل على مخالفة أخلاق المجموعة .

المقطع الرابع

يصبح الحدث الفردى قضية جماعية ، والموقف الشاذ قاعدة عامة للتعامل بين البطل والناس ، بالائتلاف معهم والاختلاف عنهم .

تتبع المقاطع فى تسلسلها على مدى النص نظاما محكما يستمدمنطقه من جدلية الفرقة والجماعة ؛ إذ هما الموقفان اللذان يتقلب بينهمـا البطل من البداية إلى النهاية ؛ ويمثل كل مقطع طورا معينا من حركة التناقض ، حركة الاتصال والانفصال .

ب - الأبعاد الدلالية :

لا يمكن أن نتقصى هذه الأبعاد إلا بعمليتين متزامنتين تكمل إحداهما الأخرى : أن ننزل من المقطع إلى الجمل القصصية داخل المقطع ، ومن الجملة إلى الوحدات القصصية داخل الجملة ، وأن نخرج - فى الوقت نفسه - عن حدود النادرة إلى مدى « كتاب البخلاء » ، وعن حدود هذا الكتاب إلى لا حدود النص الأكبر « كتاب الثقافة والحياة » - كما يقول « بارط » .

المقطع الأول

وهو ثلاث جمل قصصية موصولة متشابهة البدايات : « كان على ربض الشاذروان ..» ، « وكان مصححا ... » ، « وكذلك كان فى إمساكه ... » - بتكرار واو العطف والناسخ نفسه . يوحى النظم بتواز أسلوبى بين الجمل ، ولكن الدلالة سرعان ما تنكشف عن تركيب جدلى تلتئم المعانى بمقتضاه حول قطبين متناظرين : الجماعة والفرقة . تبدأ هذه الجدلية فتهيكل الجملة الأولى على أساس ثنائية الحاكم والبخيل ، ثم تستمر عبر التفريع فى جملتين ، تنوه الأولى بمحاسن الرجل العمومى ، وتشهر الثانية بمساوى الفرد الخصوصى .

الجملة الأولى :

تتألف من جزئين يتفقان فى الفاصلة : « الشاذروان » ، « خراسان » . يؤكد التسجيع بين الاسمين أصلهما الفارسى فيعبران عن قومية معينة تتجلى داخل النص فى مظهرين : آلات وأخلاق ؛ إذ الشاذروان ، فيما يبيّن الشارح ، « جهاز متطور من أجهزة الرى » ؛ وفى ذلك علامة على تقدم « تكنولوجى » فى هندسة المياه والتهيئة العمرانية . أما خراسان فإن دلت صراحة على نسب الشيخ فإنها تشير خفية إلى شحه ؛ لأن « كتاب البخلاء » ، من حيث هو صدى صوت المجموعة ، قد أقام كالمعادلة الرياضية بين الخراسانية والبخل ، ويبن ذلك التقدم « الصناعى » . وهذا الموقف الخاص من المال علاقة معقولة لا يثبتها النص قطعا ، ولكنه أيضا لا ينفيها ، وهكذا يفضى بنا الاسمان : شاذروان وخراسان ، من خلال مفهموم الفارسية ، إلى نمط من السلوك الاقتصادى . وبذلك يتكون حقل دلالى أول محوره البخل ، ويقابله على الفور حقل ثان محوره الحكم ، وتشكله وحدتان قصصيتان : الحرف « على » ويفيد الرئاسة ، والاسم « شيخ » ، ومن معانيه السلطة . وعلى هذا النحو تتضح الثنائية التى منها تتركب ذات البطل : رجل المال ورجل القضاء . وبقدر ما ينشق الأول فى خصوصياته عن أخلاق المجموعة ، يندمج الثانى فى نظام حكمها رسميا . وتقر هذا الاندماج وحدة قصصية أخرى هى الجار والمجرور « لنا » . الضمير يعين جمعا ، والحرف يلحق البطل بهم ، فإذا هو ذو نسبين ؛ أحدهما يرده من حيث هو بخيل إلى « أهل خراسان » ، والآخر يعزوه من حيث هو شيخ إلى « ربض الشاذروان » ، موطنه الثانى ، وله هو أيضا معانيه . فإذا كان « الشاذروان » اسما - وجهازا - فارسيا فإن « ربض الشاذروان » حى بغدادى . وعلى الرغم من أن الشيخ من أصل خراسانى فهو يقيم ويعمل بذلك الحى . فيشى المكان ، اسما ومسمى ، بمعنى التمازج الحضارى والبشرى فى بوتقه الإسلام ولغة القرآن ، وتحت ظل الخلافة بين العرب والعجم : « وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا » . (١٣ سورة الحجرات) وتبدو « مدينة السلام » صورة مصغرة من « دار الإسلام » ؛ يتعايش فيها العربى مع الخراسانى ، والخراسانى مع السندى ، بل يتولى فيها ابن السند إبراهيم منصبا ساميا فى دواوين الخليفة ، وسليل الموالى الجاحظ رئاسة الأدب ، وأصيل خراسان شيخنا البطل خطة حاكم على أحد الأرباض و « لافضل لعربى على عجمى ... » .

فالجمع المعنى بالضمير فى « لنا » مجتمع متعدد القوميات ،

توحد بينها الدولة على أساس دين غالب ولغة سائدة ، ولا يتغير معنى الضمير في شيء حتى ولو كان ضمير الجلالة . . . جلالة الخليفة الذى من قبله ، وبواسطة إبراهيم ، وقع تعيين الشيخ في خطته . ألا تزعم كل دولة أنها تمثل مصلحة المجتمع العليا ؟ ويعانى هذا المجتمع غير القومى نزاعا داخليا يفرق بين « البخلاء » وبقية الفئات ، يبدو عرقيا وجوهره المال ، ممارسة مخالفة ، وفلسفة مناقضة ، ومنطقا مضادا .

الجملة الثانية :

تنبثق عن الأولى كالفرع عن الجذع في هيأة الشجر ، وتختص بالحاكم فتعدد خلاله إيجابا وسلبا ، وجملة وتفصيلا . تثبت له أولا صفة جامعة : استقامة أخلاقه في أداء وظيفته ؛ فلا سبيل ، بعد الفحص ، إلى الطعن في عدالته ، ثم تثبت له آخرا صفة جامعة : شدة التدقيق في بحث القضايا ، وكثرة التحرى في الحكم . وبين الإثبات والإثبات تنفى عنه سائر الآفات التى تفسد أخلاق الحكام ، ولا سيما آفتى «الرشا» و «الهوى» - وليست التقفية بين الاسمين من قبيل الصدفة - فالبطل نظيف اليد ، لا يغريه مال برغم حرصه على المال ، نقى الضمير ، لا يصدر في حكمه عن ميوله ولا حتى عن «خراسانيته» ، انتماء قوميا ومذهبا اقتصاديا ، إنه مثال القاضى العادل ، وصورة من «الفاروق» يحكم بين الناس بالقسطاس ، ويوفيهم حقوقهم في النفس والمال والعرض . وهو بهذه الصفات لا يندمج في المجموعة فقط ، بل يجسّم أسمى مثلها في القضاء كذلك . ولا مفسر لفضالته إلاّ خشية الحساب ، وحسيبه ربه قبل الخليفة ؛ إذ لا قضاء في المجتمع الإسلامى قديما إلاّ الشرع - مبدئيا - فما شكم «البخيل» في ذات الحاكم إلاّ التقوى ، فظلّ المال مقيدا بالدين ، قيمة كمية خاضعة لقيم كيفية تنتهى قمة هرمها إلى الإلّه .

الجملة الثالثة :

«البخيل»

هى نوع آخر ينبثق من نفس الجذع ، وتوهم كاف التشبيه التى تتصدرها «كذلك» بأنها في معنى الجملة الثانية ، وهما الشيء ونقيضه ، إذ تختص هذه الجملة - على عكس سابقتها - بـ «البخيل» فتحصى معايبه في أطناب ، ومع التدرج من الكليات إلى الجزئيات ؛ من مطلق «الإمساك» إلى دقة الاقتصاد في المأكل والمشرب ؛ فيحتد التضاد في ذات البطل بين وجهيه : فهو في مجلسه قاض متورع يحكم بين الناس بالعدل ، وفي بيته رب متجبّر يسوس نفسه بالقهر ؛ يؤتى الناس حقوقهم ويحرم جسده حقه الشرعى في المتعة فلا يبيح له من القوت إلاّ «ما لا بد منه» - كـ «العرف»[4] بأوروبا منذ قرن ؛ لا يعطى عماله من الأجر إلا مقدار ما يكفى لتجديد قواهم الإنتاجية . وتشبيه هذا «البخيل» بالرأسمالى من قبيل المطابقة لا على سبيل التقريب . ولا غاية من هذا القمع الشديد للإنسان في «البخيل» إلا «التدنيق» . انقلب سلم القيم فطغى «الكم» على «الكيف» طغيانا ، كان المال خاضعا فها هو ذا سيد فوق العدل والإنسانية ، بل ها هو ذا إلّه آخر يُتخذ من دون الله . الله يرحم : الدين يسر لا عسر ؛ وهو يقسو ؛ والله يحل : «كلوا من طيبات ما رزقناكم» (١٦٠ سورة الأعراف) ، وهو يحرم . فأين رجل الاقتصاد من رجل القضاء ؟ ذلك يتسنم من «الأمة» قمة الأخلاق ، وهذا ينزل في عينها إلى درك المقابح ؛ فهو الانشقاق والفرقة .

على هذا التناقض الحاد يعيش البطل بعامة أيام الأسبوع ، ومنه يستمد توازنه ، بتوزيع حياته على السواء بين الشخص العمومى والفرد الخصوصى .

المقطع الثانى

يقع كله في حكم الاستثناء بـ «غير أنه . . » . وما كان يكون الاستثناء لولا بركة «الجمعة» ؛ فباسمها يفتتح المقطع : «غداة كل جمعة» ، وباسمها يختتم : «كل جمعة» ، فتحيطه بهالة من شتى إيحاءاتها ؛ فالجمعة يوم من الأسبوع و . . دنيا من المعانى ، فهى يوم عطلة يتوقف فيه النشاط الرسمى ، فيتفرغ المرء لخصوصياته ، ويوم عيد يحتفل به ككل الأعياد والمواسم الدينية بإقامة الموائد الفاخرة . ويوم نزهة يخرج فيه الناس إلى الطبيعة للتمتع بخضرتها وهوائها . ويوم رياضة ينعم فيه الجسد بلذة اللعب . وهو أخيراً يوم عبادة يصلى فيه المؤمنون لربهم جماعة . وليست جمل هذا المقطع إلا تصريفا لمعانى «الجمعة» وتجسيها لها . وهى ست جمل : «عدة المائدة» ، «مكان المائدة» ، «الفاكهة» ، «الرياضة» ، «العبادة» .

الجملة الأولى : «عدة المائدة»

كان من المتوقع وقد انقطع البطل عن النشاط الرسمى إلى شؤونه الشخصية أن يتعطل فيه القاضى لفائدة «البخيل» . والذى يحدث هو العكس ؛ فبتأثير هذا اليوم المبارك ذهب الاقتصاد وجاء السرف ، وكف القمع وحلت الشهوة ، فزال الشقاق وكان الوفاق ، فالتحق «البخيل» بالقاضى ، والتأمت شخصية البطل متحدة بالمجموعة ، مندمجة في آدابها . في هذا اليوم الخاص يخرق الشيخ عادته فيحضر من ألوان الطعام الممتاز ما يليق من لحم إلى بيض ، ومن زيتون إلى جبن ، ومن ملح إلى أشنان . هى مائدة فاخرة ، يعد بها نفسه ليكرمها بعد شدة الحرمان . وكان لا يأكل ولا يشرب إلا ما لابد منه ، فإذا لا بد له من «أربع بيضات» . لانت قسوته فأباح الشهوة فتأنس فتبذخ ، ولكنه لا محالة بذخ . . «بخيل» .

فإذا كانت «أربع بيضات» تفيد الكثرة فـ «زيتونات» جمع قلة ؛ وبقدر ما تدل «قطع لحم» و «قطع جبن» على التعدد ، تعنى بالتجزئة صغر الحجم ؛ أما «جردقتان» فرفاه بالكم وغلظة بالكيف . لا يزال «البخيل» يقاوم ولكن «الجمعة» أقوى .

الجملة الثانية : «مكان المائدة»

يحمل الشيخ صرته ويخرج إلى النزهـه كأنصـار «البِكْنِكْ» اليوم ، ويمضى «وحده» لا يرافقه أحد إلا «الراوى» ، ينظر إليه من خلف وهو لا يراه ، يريد بخلوته أن يستأثر بالـوليمة دون شريك . صحيح أنه قد صار مع نفسه كريما ، ولكنه لم يبلغ أن صار يتكرم على غيره . وإذا كان القاضى لم يأكل أموال الناس فلماذا يطعمهم «البخيـل» مالـه ؟ فليمسكوا عنـه كما أمسـك «قاضيه» عنهم ، فيكون إمساك بإمساك ، وهو تبادل متكـافىء يشهد بصحته القاضى والبخيل كلاهما . ولابد للمائدة الفائقة من مكان أنيق يناسبها . وليس آنق من إطار الطبيعة فى بساتين الكرخ : تحت شجرة وسط خضرة وعلى ماء جار . وحسـاس بجمال الطبيعة هذا الشيخ الجافى ، يضيف إلى لذة الطعام متعة المكان ، لا سيما وهى . . مجان . يعرف هذا «البخيل» بروحه الانتهازية كيف يستفيد من الفرص دون أن يكلفه ذلك دانقا . ولكن القاضى بالمرصاد ؛ فيمنع أن يكلف ذلك صاحب البستان خسارة ، بل لعله أبى أن يكون أخذٌ بلا عطاء ، فـأوجب على «البخيل» شكر الملاك حتى تستقيم المعاملة ، فيأخذ «البخيل» من الملاك عطر البستان ، ويعطيه عطر الثنـاء ، فيكون هـواء بهواء .

الجملة الثالثة : «المائدة»

فى ذلك المكان الرائق ينصب الشيخ مائدته ويقبل عليها فإذا هو يفتن فى أناقة الظرفاء ، فيأكل «من هذا مرة ومن هذا مرة» ، مزجا رقيقا بين الألوان ، واستمراء لطعمها . ويكون أيضا ذواقة هذا المتقشف ؟ تأنسن ! تأنسن !

الجملة الرابعة : «الفاكهة»

ولا بد بعد الحامض والمالح من الحلو ؛ لابد من «رطب» أو «عنب» بحسب الفصول ، يتوج به الطعام . خرج الشيخ عن الشهوة إلى الشره فصار البذخ ترفا . وهولا يشترى هذه الفاكهة من السوق ، فقد تكون يابسة أو مغشوشة ، ولا يحملها معه فى الصرة ، فربما تفسد ، بل يقتنيها من شجرتها جنية رخصة . . . ورخيصة ؛ إذ يكون قد اختصر الوسطاء وتكاليفهم الباهظة ، فشعاره من المنتج إلى المستهلك . وهل أعرف بأصول الاقتصاد من هذا «المقتصد» ؟ وهو لا يختلسها من الأشجار كما يـطمح البخيل ، بل يبتاعها على سنة الله ورسوله كما يريد القاضى ، فيرمى إلى قيم البستان «بدرهم» . هان لديه المال فها هو ذا بعد شدة الإمساك «يلقى به من النافذة» . وتبدأ المساومة . . . فإذا الشارى اثنان : القاضى و «البخيل» ، فينتظم الكلام أجـزاء يفترقان فيها ويجتمعان . يقول القاضى محذرا : «إياك إياك أن تحابيق !» فيرفض أن يغنم عـلى حساب صـاحب البستـان ، وسرعان ما يعقب «البخيل» مستدركا : «ولكن تجوّد لى !» ، فيأبى أن يخسر لفائدة الملاك . ويرد القاضى و «البخيل» بصوت واحد ، متمثلين بحكم الجماعة : «واحذر الغبن فـإن المغبون لا محمود ولا مأجور» ، فيتفقان فى القول ويختلفان فى المعنى ؛ إذ المغبون عند «البخيل» هو نفسه ، وهو عند القاضى المـلاك .

ويأكل الشيخ «كل شيء معه وكل شى أتى به» استيفاء النهم ، فيجوز حد الشره إلى القرم . وينتهى الـطعام فينـظف أسنانـه بالخلال ، ويديه بالأشنان ، و النظافة من الإيمان ، والوسخ من الشيطان ؛ فهو على ما تقتضى تعاليم الدين وآداب الجماعة .

الجملة الخامسة : «الرياضة»

بعد إمتاع جسده برونق المكـان وبأفخـر الطعـام يمتعه بلذة الحركة ريـاضـةً تسـرح المفاصـل وتنشط الأعضاء من كسلهـا الأسبـوعى ، فتمشى - وليته خب فيكـون رائد «الجـوقنق» - شوطا مقداره «مائة خطوة» . . عدها الجاحظ ولم يكن حاضرا ولكن حاضرا ، ولكن «الراوى» فيه بكـل شيء عليم . أكرم الشيخ جسده بالغ الإكرام تعويضا له عن طول القهر . ثم وقد أرضى ربه وأرضى الإنسان فـاتفق مع الجمـاعة ، ينـام تحت الشجرة مرتاح البال هنيئا ، كما نام عمر ذات يوم ، فنهمُّ أن نقف عند رأسه كما وقف مبعوث قيصر عند رأس «الفاروق» وردد : «ولكنك عدلت فأمنت فنمت» .

الجملة السادسة : «العبادة»

ثم يحين «وقت الجمعة» ، ساعة صـلاة الجماعـة بالمسجـد الجامع ، وإليها ينتهى كل شيء : تتوّج فيها الدنيا بـالدين ، وتختم الحياة الشخصية بالموقف العام ، ويفنى الواحد فى الكل . ويتهيأ الشيخ للمثول أمام ربه «فيغتسل»فى الماء الجارى ، تطهيرا لجسـده من النجاسـة ، ولروحـه من الوسـخ الآخر ، «وسـخ الـدنيا»[٥] . ويلتحق بـالمسجد فيقف فى صف الجمـاعـة ، واحـداً منها ، يركع وإياها فى حركة واحدة ، ويسجد لخالقه ، ويبتهل إليه شاكرا . . راغبا : «رب أنعمت فزد» .

«هكذا كان دأبه كل جمعة» ؛ يخرج دوريـا من الشظف إلى الرفاه ، ومن الازدواج إلى الانسجام ؛ فيُكف التردد بين الجماعة والفرقة ، ويتحقق الاندماج فى طلب الأمة .

وبـين مقطعـين يُستأنف الإسنـاد فيعـود التمـويـه : «قـال إبراهيم» ، والجاحظ هو الذى يخاطبنا من وراء حجاب ، ولكن عبثا يلبس القناع . على كل حال لم يردُّد الإسناد لمزيد التوثيق ، بل للتنبيه الأكيد ؛ فهو كالجرس ، يرن إنذارا بحـدث خارق يوشك أن يقع .

المقطع الثالث :

يبدأ بصيغة المفاجأة : «بينا هو . . . إذ . . .» ، وينتهى بما يفيد المفـاجأة : «لم يكن فى حسـابـه» . الأولى مفـاجـأة «البخيـل» بالرجل ، والثانية مفاجأة الرجل «بالبخيل» ، فيقع المقطع من

أدناه إلى أقصاه فى دائرة معنى واحد تنغلق عليه ، وينتشر فى خمس جمل : **الدعوة ، الصد ، دهشة «البخيل» ، إفتاء القاضى ، دهشة الرجل .**

الجملة الأولى : «الدعوة»

فى يوم من أيام الجمعة يباغت الشيخ وهو على المائدة برجل يمر . . فيباغتنا بسلوكه . أجل تحدث هذه المعية العارضة توتراً فى الموقف بقدر ما نعلم من حرص الشيخ فى ذلك اليوم على وحدته ، إيثاراً لنفسه بطيب المأكل ، فنخشى من تكهرب الجو أن يكدر عليه صفو انسجامه . لحظة وجيزة من الإثارة (السسبنس) ويبادر الرجل بتحية الإسلام فيرد عليه الشيخ بمثلها ، فتنفرج الأزمة دون أن تنتفى أسبابها . لاشك فى أن صاحبنا على أدب جم ، وإنما هو سلام بسلام ، مجرد تبادل لعبارات المجاملة لا يعدو الكلام ، ولا يمس جوهر الأشياء . ولكننا لا نلبث أن نتنفس الصعداء ؛ إذ سرعان ما يردف الشيخ بالتحية دعوة يعضدها دعاء :

«هلم عافاك الله ! » . . . هزته الأريحية ، وها هو ذا يجود بالطعام على غيره ، بعد أن صار يكرم به نفسه . وها إن مائدته الخاصة تنقلب إلى مأدبة ، فيبلغ منتهى تطوره . لم يبق من « الاقتصاد » شىء ، وحتى الأثرة زالت ، ووصلت شخصيته إلى تمام الانسجام ؛ فهو على المائدة كما هو فى مجلس القضاء واحد ، وفى القمة من أخلاق المجموعة .

الجملة الثانية : « الصد »

ولا يكاد الشيخ يباغتنا بالدعوة حتى فاجأنا بالصد ؛ ما إن تحولت عبارة المجاملة إلى حركة هادفة ، وتحفز الرجل ليقفز إليه عبر الحاجز المائى . . وما عاد إبراهيم « الراوى » يذكر أ « نهر » هو أم « جدول » . « نسيان » يسجله عنه الجاحظ بكل أمانة ، عسى أن يوعز بحقيقة الأحداث : فهل يُنسى ما لم يكن ؟ وتأتى بعد « هلم » ، « مكانك » ، أمراً عسكرياً بعد كياسة الدعوة . فيتوتر الموقف من جديد ، وتعود الإثارة فنتوقع أعنف الانفجار ، فينطق الشيخ بلطف الحكمة : **« إن العجلة من عمل الشيطان »** . إنه لأديب عارف بمواعظ أمته ، وإنسان خير نصوح ، فتخف الأزمة ولا تنفرج تماما ؛ فمازال هناك شك . فيم النصح بالتريث ؟ خاف على الرجل إن قصرت قفزته أن يقع فى النهر فيغرق ؟ أم خاف منه إن هى طالت أن يقع على مائدته « فيغرقها » ؟ مهما يكن فـ «فى التأنى السلامة» ؛ سلامة هذا أو ذاك . بهذا الاشتراك فى المعنى يظل الموقف معلقاً فتدوم الإثارة . انصاع الرجل للأمر فوقف ، وهب الشيخ **«فأقبل عليه»** : انقلبت الحركة وانعكست الأدوار . كان استقدمه وإذا هو الآن يتقدم إليه . ولِمَ يسارع نحوه ؟ ليمد له يد المغونة أم ليجعل بينه وبين المائدة مسافة ؟ يزداد الموقف اشتباها فيبقى متأرجحاً بين معنيين ويبقى الفهم حائراً بين تأويلين .

الجملة الثالثة : "دهشة البخيل "

تتجلى حيرتنا فى الفهم ويبقى سوء التفاهم قائماً بين الشيخ و« ضيفه » ؛ بين «البخيل » والمجموعة . وسوء التفاهم من اختلاف المنطق بين الرجلين ؛ فهما يتكلمان لغة واحدة ، ولا يتكلمان لغة واحدة . بلغ الاختلاف أقصاه ؛ انطلق من قاعدة « الاقتصاد » فامتد عبر الأخلاق إلى اللغة ذاتها ، فينعقد الحوار ولا حوار ، لانتفاء التواصل الحقيقى . يبادر الشيخ فيستفسر مندهشاً ، وإذا هو . . يؤخر المستفهم عنه عن موقع الصدارة ، فتصبح الصيغة من لغة التخاطب لا من لغة الإنشاء . علامة أسلوبية دقيقة توسوس إلينا بـ « واقعية » القول المنقول ، لعلنا نصدق بأن إبراهيم قد أخذها كما خرجت من فم الشيخ ودونها عنه الجاحظ بلا تهذيب . هذا شكل السؤال ؛ أما مادته فمعان . أولها تبدل هوية المتكلم : « تريد ماذا ؟ » ، «هلم عافاك الله ! » يا . . عافاك الله ؟ قالها « الآخر » ، القاضى المتخلق بآداب الجماعة ولم يقلها هو ، « البخيل » ، المنشق عنها . وتحضرنى دروس «السوربون» عن مسرحية « راسين » : « أندروماك » ، ووقوف الأستاذ طويلا ، بعد كثير من النقاد ، على قولة مشهورة لـ « هرميون » : أو عزت إلى «أورست» وكان يحبها بقتل « بيروس » وكانت تحبه ولكنه كان يحب « أندروماك » ولا يحبها . . . كما قال شاعرنا الجاهلى الأعشى فى لاميته : « ودع هريرة » . ولما قضى أورست أرب « هرميون » جاءها يبشرها فصاحت فيه كالمجنونة : «من قال لك ذلك ؟» ويطنب الأستاذ فى شرح معانى القولة ، مستدلا بها على ازدواج شخصية القائلة ؛ فالتى حرضت على القتل غير التى تحتج عليه ساخطة . وهل من فرق بين صرخة « هرميون » وزعقة شيخنا إلا أن الأولى فى مقام المأساة والثانية فى مقام الملهاة ؟ وقد تحدث نقاد فرنسا كثيرا - ولهم الحق - عن عبقرية « راسين » فى تصوير أهواء النفوس ؛ ومن حقنا أن نتحدث قليلاً عن عبقرية الجاحظ فى ذلك ؛ فلنا من تراثنا الأدبى كنز من النصوص لم نعرف فقط كيف نجدد لها القراءة ! ولكن نقدهم نام ونقدنا لا يزال مثلنا فى طريق النمو . وكما لم يفهم « أورست » المسكين أن التى تصرخ فيه ليست هى التى كانت تسلح يده للقتل ، كذلك لم يفهم « الضيف » المغرور أن الذى يصده عن الطعام ليس هو الذى كان قد دعاه إليه . ذلك قد اختفى ، وحضر « البخيل » أشد ما يكون حاجة ليجادله بمنطق « الاقتصاد » لا بمنطق الكرم . وقليل الأدب هذا « الضيف » الثقيل - يجيب برقاعة : « أريد أن أتغدى » . من سوء حظ الخراسانى أن أوقعته الصدفة فى ذلك اليوم على طفيلى وقح ؛ أعنى الجاحظ ابتلاه بضده حتى تتم المقابلة بين البخل والطمع ، فتتجلى حقائق النفوس فى أبلغ مظاهرها ؛ وبضدها تتميز الأشياء . لا يضاهَى الجاحظ فى تنميط الأشخاص واصطناع المواقف النموذجية بقليل من اللفظ وكثير من التركيز ؛ لأنه فى فنه مقتصد كالبخيل فى ماله . ويستفز الرجل بجشعه السافر حمية « البخيل » على ماله فيهجم عليه

« البخيل » بالأسئلة تبدأ قصيرة ثم يطول نفسها تدريجياً ، صعوداً فى سلم الاستنكار ، وتستهلك من أدوات الاستفهام أكثرها : لماذا . . . وكيف . . . ومن . . . ؟ تعبيراً عن دهشته العميقة من منطق الرجل ، وعن إمعانه فى محاجته بمنطقه الخاص ، منطق المال : « ما جمعته بعقولكم فأفرقه بعقولكم » - كما قال أخ له فى المذهب . ويكشف اللاتناسب فى الكلام عن اختلاف عميق بين عقليتين إحداهما تبيح المال بعنوان الضيافة والأخرى تحرمه باسم الصلاح . تضاد كلى بين نظامين فى الفهم ، وسلمين من القيم ، محوره المال من أين يكتسب ، وفى أى الوجوه يصرف . ولا سبيل إلى التوفيق ، وإنما هو الصراع يجرى صارماً بين الفكرة والفكرة ، واللفظة واللفظة . وغاية هذا الصراع حكم المجتمع وسياسة اقتصاده . و «البخلاء» أهل عقل ، إلى شدة عارضة ، وخبرة كبيرة فى الجدل والمناظرة ؛ وليس « الضيف » البليد بندّ . يغلط مرة أخرى فى الذى يناقشه فيجيب القاضى ولا يرد على « البخيل » ، ويجيب بحجة تبدو له - لبداهتها - قاطعة : « أو ليس قد دعوتنى ؟ » . أبمثل هذه الحجة الواهية يريد أن يقنع هذا الذى مبدؤه الأول رفض المؤاكلة وله على ذلك ألف بينة فقهية ، وأقلها ما استظهر به صاحب له آخر فى المذهب سئل « لم تأكل وحدك ؟» ، فقال : «أليس علىّ فى هذا الموضع مسألة ، وإنما المسألة على من أكل مع الجماعة ؛ لأن ذلك هو التكلف . وأكلى وحدىَ هو الأصل ، وأكلى مع غيرى زيادة فى الأصل » . هكذا يكون الاستدلال وإلا فلا ! ليس بكفء هذا الطفيلى النهم . أذهل بغباوته «البخيل» حتى انفجر : «ويلك !» ، وصفعه بما يستحق من النعوت : « لو ظننت أنك هكذا أحمق . . . » - يسب خصمه رداً على سبة صاحب الجاحظ المجهول له : « ما هذا الغباء الشديد ؟ » . فأيهما الذكى وأيهما الغبى ؟ وأيهما المحق وأيهما المبطل ؟ لا بد من حكم يحكم بينهما . وريثما يحضر القاضى يكمل « البخيل » جملته فيقول : « ماردت عليك السلام » ، ولا يقول « مادعوتك » . مرة أخرى ليس هو الذى دعا ، وإلا كان بدوره أحمق ؛ وهو لا محالة أحمق ، إذ « ظن » بالرجل من المنطق غير ما سمع ، فيكون غباء بغباء . ولكن لا يجوز أن نسبق حكم القاضى ، وبعد حين تنعقد الجلسة .

الجملة الرابعة :«إفتاء القاضى»

ويعود القاضى بعد غيبته فيجلس للإفتاء ، يشخص الأحوال بأدق تفاصيلها على ما تستوجبه لغة القانون : « إذا كنت أنا الجالس وأنت المار . . . » ، « فإن كنت لا آكل شيئا . . » ، « إن كنت آكل . . . » . ويبين لكل حالة حكمها ، فيقضى فى الحالة الأولى بصحة المعاملة ، حيث إن المدفوع على قدر المقبوض : « كلام بكلام » . وفى الحالة الثانية يقضى ببطلان المعاملة ، للتفاوت المجحف بين الأخذ والعطاء : « كلام بفعال ، وقول بأكل » . من غير المعقول أن يأخذ غريم الشيخ منه شيئين : دعوة كيّسة وأكلة شهية بلا شىء ؛ فهذا من الغبن وليس من الإنصاف» ويزيد « البخيل » - مزكياً - « و. . . يخرج علينا فضلا كبيراً » ، فيسقط القاضى للغريم ما ادعى من حق فى طعام الشيخ ، ويطالبه بما للشيخ عليه من دين معنوى ، شكرا له على تفضله بالدعوة ، فيكون « هنيئاً » بـ « هلم ! » ، وأدب بأدب .

« سليمانى » هذا الحكم . وأين منه أحكام « أزدك » قاضى « بريشت » فى « دائرة الطباشير القوقازية » ؟ ودامغ الحجة ألمعى التخريج ، إلا أن فى أصل منطقه عيباً . فقد استند القاضى فى فصل هذا النزاع الأدبى إلى فقه المعاملات التجارية ، فحول القضية الأخلاقية إلى صفقة مالية ، وقدر علاقات الكيف بمقياس الكم . فما الذى أصابه ، وقد عهدناه ، « حفياً جداً » ، فجعله يغلط فى طبيعة القضية ؟ وكيف جاز له ، وهو « المصحح » المنزه عن « الهوى » أن ينساق مع خراسانيته فـ « يتكى على الحائفى »[٦] ، فيخرج من مذهب إلى مذهب ، التماساً للحيل الفقهية ، ويحكم وهو فى بغداد بـ «آيين » الفرس لا بآداب العرب . وما بال هذا « البعيد عن الفساد ومن الرشا » يغريه فى هذا الموقف المال فيقضى له ضد المعروف ؟ أين عدالته ؟ ذهب منه ضميره ولم تبق إلاّ معرفته بحيل الفقه ، ومهارته المهنية فى الاستنباط والاستدلال . لم يعد قاضياً ، بل صار مستشاراً قانونياً فى خدمة رجل المال ، بل محامياً يدافع له عن مصالحه ، بل غاب مرة أخرى فذاب فى « البخيل » واتحد به عضوياً - وتلتئم شخصية البطل من جديد بعد ازدواجها ، إلا أنه التئام على القطيعة مع آداب المجموعة ، وهى منتهى فرقته عنها .

الجملة الخامسة : « دهشة الرجل».

ويفاجأ الرجل بمنطق « البخيل » بقدر ما فوجىء « البخيل » بمنطقه ، دهشة بدهشة ؛ إذ ورد عليه شىء « لم يكن فى حسابه » . والكلام على المجاز ؛ وإلا فالرجل ، على الحقيقة ، لا يعرف الحساب كما لا يعرف آداب العرب ولا «آيين » الفرس . وكيف كان هذا الجهول يتوقع أن يفوز فى المجادلة على ذلك الذى دماغه « كمبيوتر » ، يحسب ويحسب ويحسب ، ويعيد الحساب . ذلك الذى ، مع أصحابه ، يكيل بالقطرة ويزن بالحبة ، فيقتصد فى زيت المسرجة ، وفى دسم المقلاة ، وفى دم الأضحية يدبغ به القدور ، وفى النعل إذا لبسه ، فيمشى تارة على المقدمة وتارة على العقب ، وفى القميص لا يزال يرقعه ويرتق الفتق وفتق الفتق ، حتى صار القميص الرقاع . وإن سمحت له نفسه أن يفرط ففى « صرف ما بين العرضين » ، البرد والحر . وإذا بادل أمه كوزا من ماء مزملته بكوز من ماء جبها . . . و. . . و. . . ضع الدرهم على الدرهم يكون ما لا ، و « فليس مع فليس يوليو كذيس » كما قال « إمامهم » سهل بن هارون ، وكان « بنكاجيا » قبل الأوان ، بالعقلية لا بالمؤسسة ، وكما تردد اليوم إعلانات بنوكنا . وهى أبجدية تراكم المال بل تراكم رأس المال . وعلى غريم الشيخ أن يتعلم من الآن علم الحساب ، وأن يضيف إليه الـ ناضيات الحديثة ! حتى يكون من أبناء العصر ؛

عصره طبعا . ودونه فى ذلك مقالة ابن عبيد لأبى حيان التوحيدى[٧] : « إن كتابة الحساب أنفع وأفضل وأعلق بالملك ، والسلطان إليه أحوج ، وهو بها أغنى من كتابة البلاغة والإنشاء والتحرير » ، فإذا الكتابة الأولى جد والأخرى هزل . . . وبعد فتلك صناعة معروفة المبدأ ، موصولة الغاية ، حاضرة الجدوى ، سريعة المنفعة ؛ والبلاغة زخرفة وحيلة ، وهى شبيهة بالسراب ، كما أن الأخرى شبيهة بالماء . . وبعد فمصالح أحوال العامة والخاصة معلقة بالحساب ، على هذه الجديلة والوتيرة يجرى الصغار والكبار ، والعلية والسفلة ؛ ومازال أهل الحزم والتجارب يحثون أولادهم ومن لهم به عناية على تعلم الحساب ويقولون لهم : هو سلة الخبز . . . الخ . . . وعلى هذا الرجل وهو يتعلم الحساب أن يتعظ لا محالة بحكمة « رابلى » : « وفى العلم بلا ضمير خراب الروح ، وفى المال بلا أدب (بالمعنيين) خراب الإنسان» . ودونه فى ذلك ردّ أبى حيان على مقالة ابن عبيد[٨] : « وأما قولك إحدى الصناعتين هزل والأخرى جد فبئسا ما سولت نفسك على البلاغة ، وهى الجد ، وهى الجامعة لثمرات العقل ، لأنها تحق الحق وتبطل الباطل ، على ما يجب أن يكون الأمر عليه . ثم تحقيق الباطل وإبطال الحق لأغراض تختلف ، وأغراض تأتلف ، وأمور لا تخلو أحوال هذه الدنيا منها من خير وشر ، وإباء وإذعان ، وطاعة وعصيان ، وعدل وعدول ، وكفر وإيمان . والحاجة تدعو إلى صانع البلاغة ، وواضع الحكمة ، وصاحب البيان والخطابة ؛ وهذا حد العقل ، والآخر حد العمل» . ولم يعرف أبو حيان المسكين الحساب فعاش ومات فقيراً ، وخلف لنا من عقله ولسانه ثروة لا تفنى من الأدب والبلاغة . هكذا فى القراءة تتحاور النصوص بتداعى معانيها ، فيسيح بنا الاستطراد ، « جاحظيا » ، فى لا نهاية النص الأكبر .

المقطع الرابع :

فيه نكتة النهاية حارة على ما يجب أن تكون عليه الملحة فى النادرة . وهو جملتان تتجاوبان ، فتستدرك الثانية على ما أثبتته الأولى : « الاستئناف » و« التعقيب » .

الجملة الأولى : « الاستئناف »

أخذ الرجل بعد دهشته يشهر بـ « البخيل » فى « تلك الناحية » حتى « شهر بذلك » ، فجعل الحدث الخاص قضية عامة ، رفعها على سبيل الاستئناف إلى «محكمة » الجماعة ، وهى الـ « نحن » المعنى بـ « أعفينا » ، فاستندت إلى قانون أخلاقها ، وعلى لسان قاضيها ، صوت الرأى العام ، وهو المدلول عليه بـ « هو » ، المجهول فى « قيل » ، نقضت الحكم الأول وقضت على « البخيل » « بالنفى » : « **قد أعفيناك من السلام وتكلف الرد** » ، فكيف بالدعوة والإنجاز . من هنا تبدأ آدابها ، وإلى هناك تنتهى . أما وقد تحلل « البخيل » من خواتمها (الطعام) فقد حق لها أن تحلله من فواتحها (السلام) ؛ لأن آدابها شيء متماسك يقبل كله أو يرفض كله . فاقصت « البخيل » عنها ، قطيعة بقطيعة ، ولكنها فصلته بأكثر مما انفصل ، فعمقت فرقته .

الجملة الثانية : « التعقيب »

لم ترق « البخيل » صيغة حكم المجموعة عليه فكأنها تعفيه من السلام ولا تعفيه من الطعام ، فتقطعه عنها من جهة الصلة « المجانية » ، وتقدم إليها من جهة الصلة الباهظة ، فيطالب « قاضيه » بالتعقيب فإذا هو يعكس صيغة الحكم السابق فيبقى على واجب السلام ؛ إن هو إلا كلمة تقال للمجاملة ، وتحافظ له على علاقاته العامة بالناس ، ويحذف كلفة الطعام صيانة لماله الخاص من « النفقة الموجعة » . توسط فى الحكم ، فوفق بين حق المجموعة وحق « البخيل » ، و « أنصف فنصفه شطرين : شطرا لها عليه وشطرا له عليها ، فيكون أبين بـ « آداب » . وهكذا يظل شيخنا البطل فى منزلة بين المنزلتين : داخل الأمة وخارجها ، ومتصلا ومنفصلا ، جدلية بين الجماعة والفرقة .

وينزل الستار . نعم أما كنا نشاهد فى هذين المقطعين فصلا تمثيليا من أمتع الفصول ؟ وإنه ليشهد للجاحظ بقدرة عجيبة على تدبير الحوار حتى ينطق النفوس بجواهر معانيها ، ويشخص القضية بشتى أبعادها . مفروغ من أن العرب قديماً لم يعرفوا المسرح فى حدوده المقننة ؛ على أننا نجد فى كتاب الجاحظ من المواقف الكلامية وأنواع المجادلات ، بل من « الطرادات » أو الإطرادات – ولم لا ؟ كرسالة الكندى ، أو وصية خالويه ، ما ينتمى إلى صميم النوع . وقد نبه طه الحاجرى إلى ذلك بما يكفى من الكلام فى تقديمه لكتاب البخلاء . وقد قارنا سابقاً بين الجاحظ و« راسين » ، وحان أن نقارن بينه وبين « موليير » ؛ فما أكثر ما سمعنا أن « موليير » يمتاز بجمع هنات البخل فى شخص نموذجى واحد . صحيح أن الجاحظ أبقى البخل مفرقاً بين عشرات الأشخاص وفى عشرات القطع ، ولم يخلق مثل « أرباجون » . ولكن إن ربح الأدب مع بخيل « موليير » جمال التنسيق بالصورة المؤلفة ، والشكل النظامى ، فإنه يغنم مع بخلاء الجاحظ لذة « الفوضى » بالتنويع الخارق فى الصور والفنون من شيخنا هذا إلى أبى المؤمل فالناعطية والثورى . . ومن الخبر إلى النادرة وإلى الرسالة والوصية . فهى ملحمة البخلاء ببطلها الجماعى ، يحكيها الجاحظ بكل الأشكال قفزا فوق الحدود الفاصلة بين الأنواع ؛ وقد صار من أسس « الرواية الحديثة » المزج بين الفنون فى وحدة الكتابة الأدبية . وهل ضحكة موليير المبكية : « ذلك المرح الفحل الشجى العميق » كما يقول « موسىّ » أبعد غوراً من ضحكة الجاحظ المتهكمة ، وهو القائل فى مقدمة الكتاب : « ومتى أريد بالمرح النفع ، وبالضحك الشيء الذى له جعل الضحك ، صار المزح جداً والضحك وقاراً » فلنا من الجاحظ سنة عريقة رفيعة فى النقد الساخر ، كدنا فى أدبنا الرسمى اليوم ، وبدعوى أزمتنا ، نقتلها تحت قناطر مقنطرة من الجد القاحل ، لولا « متشائل » « إميل حبيبى » ، تنفجر فيه الضحكة من عمق المأساة نفياً للمأساة ، وسخرية بأنفسنا حتى نتجاوز أنفسنا .

الهوامش

(١) هكذا يصفه الجاحظ ، نقلا عن طه الحاجرى : كتاب البخلاء ، تعليقات وشروح ص ٢٨٩ وص ٢٩٠ .

(٢) بالمفهوم القصصى الحديث .

(٣) بالمعنى الحديث .

(٤) وهو الإسم الذى يطلق فى تونس على رب المؤسسة الصناعية .

(٥) كناية عن المال فى تونس .

(٦) عبارة فقهية أصبحت مثلا سائرا فى تونس ، وتعنى عدول القاضى فى الحكم عن شدة المذهب المالكى إلى مرونة المذهب الحنفى .

(٧) أبو حيان التوحيدى : « الإمتاع والمؤانسة » - لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الثانية - القاهرة سنة ١٩٥٨ ، ص ٩٦ ، ص ٩٧ .

(٨) المصدر السابق ص : ١٠١ .

نجيب محفوظ مبدعًا..
الأصالة وإعجاز الإيجاز في رواية "قلب الليل"

مصرى عبد الحميد حنورة

مقدمة :

ليست بنا حاجة إلى التدليل على حقيقة أن نجيب محفوظ كاتب مبدع ؛ فلقد حصل الرجل على اعتراف القراء والنقاد والكتاب أيضا ، سواء فى مصر أو فى العالم العربى أو فى العالم الغربى والشرقى . ومن ثم فإن البحث عن دلائل أو شواهد تؤكد إبداعية هذا الكاتب لم تعد هناك حاجة إليه . ومن المفيد الآن محاولة استكشاف خصائص هذا العالم الإبداعى الذى خلقه لنا الكاتب ، واستقصاء خصائص مبدعنا نفسه ، عسى أن يكون ذلك مفيدا لمن يريد أن يكون مبدعا ، أو تتبع رحلة هذا المبدع وهو يقطع فيافى المجهول بحثا عن معنى ، أو استجلاء لدلالة ، أو تركيبا لجزئيات مبعثرة ، أو اندفاعا وراء لؤلؤة خبيئة لا يصل إليها إلا من يقدم بين يديها أغلى ما يمكن أن يقدم ثمنا للؤلؤة عزيزة المنال .

ونقول إن عالم نجيب محفوظ متسع الجوانب فسيح الأرجاء ، كما أن شخصيته (وما يتعلق منها على وجه الخصوص بسلوكه الإبداعى) على درجة من الخصوبة والثراء بما يغرى ببذل الجهد للاقتراب من أوجهها ذات التأثير المباشر على مسار العملية الإبداعية لديه . وهذا الأمر هو الذى يجعل للحديث الذى يقترب من نجيب محفوظ مبدعا مشروعيته ووجاهته . ولكن ربما كان من الملائم ــ قبل الاقتراب من نجيب محفوظ مبدعا ــ أن نحدد ماذا نقصد بالإبداع على وجه التحديد فى هذه الدراسة .

الإبداع ليس مجرد كلمة نطلقها على شخص أو على فعل أو على منتج لنصف بها هذا الشخص أو هذا المنتج ؛ إذ الإبداع أعقد من ذلك ، وأكثر تركيبا ، وأشد عمقا . وهو ــ كما أشرنا إلى ذلك فى أكثر من دراسة سابقة ــ له أبعاد متعددة ، وخصائص متنوعة ، كما أنه يمكن أن يكون رحلة يقطعها المبدع ، سواء على مدى عمره كله ، أو وهو بإزاء الإعداد والإنجاز لعمل من الأعمال الفنية أو العلمية أو غير ذلك من أعمال (حنورة ، ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ، سويف ١٩٧٠) .

وسوف نلاحظ أن الأبعاد التى تدخل فى التأثير على فعل الإبداع ، والتى سبق أن قمنا باستعراض خصائصها فى أكثر من دراسة سابقة ، هى أبعاد معرفية ووجدانية وتشكيلية جمالية واجتماعية ثقافية (فضلا عن الخصائص الفسيولوجية للإنسان المبدع) . ولكن ما العلاقة بين هذه الأبعاد ؟ وكيف تتفاعل فيما بينها لتنتج فى النهاية هذا العمل الإبداعى أو ذاك ؟ هذا ما يفسره لنا مفهوم الأساس النفسى الفعال .

● ●

الأساس النفسى الفعال لدى المبدع هو محور العملية الإبداعية :

فى اعتقادنا أن محور العملية الإبداعية هو المبدع نفسه ، وما يتفاعل داخله من خصائص ومقومات وإمكانات . صحيح أن هذا المبدع ولد فى بيئة معينة ، وورث عن ذويه خصائص بعينها ، وتشرب من المجتمع قيما ومبادىء وعادات خاصة بهذا المجتمع الذى نشأ فيه ، كما أن التدريبات التى يتلقاها هى كذلك ذات ملامح اجتماعية . . . الخ ، إلا أن كل ذلك ينصهر فى النهاية فى بوتقة هذا المبدع ، ويخضع - إلى حد كبير - لإرادته وممارساته ، ومن ثم فإن المبدع يصير مسئولا مسئولية مباشرة عن كل ما يصدر عنه من نتاج ، خصوصا إذا ما كان لنتاجه وجه إبداعى .

وليس ثمة مبالغة منا فى هذا القول ، خصوصا إذا ما أخذنا فى الحسبان أن هناك من يربط ربطا مباشرا بين الإبداع والحرية من ناحية ، وبين فعل الإبداع والوعى الكامل لدى المبدع من ناحية أخرى ، وبإيجاز أقول : إن هناك إجماعاً على وجود علاقة وثيقة بين وعى المبدع المتحرر وسلوكه الإبداعى (Barron, 1968. عيسى ١٩٧٩).

وإذا نظرنا إلى السلوك الإبداعى المتكامل ، ذى الوحدة المتفاعلة غير المتجزئة - إذا نظرنا إليه نظرة ميكروسكوبية فإننا سوف نميز فيه على كل بعد من الأبعاد الأربعة الأساسية عدة وحدات صغرى تشكل فى مجموعها طبيعة هذا البعد أو ذاك .

والمحاولة الأساسية فى السلوك الإبداعى ، بل فى جميع أنواع السلوك ، هى أبعاد توجد بوصفها إمكانات للفرد منذ بداية عمره ، وتظل تتطور معه من طور إلى طور ، ومن مرحلة إلى مرحلة ، إلى أن يتقن نوعا ما من أنواع الأداء الإبداعى . ومن نقطة هذا الإتقان يبدأ التركيز على امتلاك مساحة من مملكة الإبداع ، يسيطر عليها ، ويسوس فيها رعيته ، ويخاطب منها أولئك الذين يحاول استمالتهم ليكونوا ضيوفا أو رعايا أو حلفاء لهذه المملكة ، وحين يحكم المبدع سيطرته على مملكته ، فإنه يكون قد مر برحلة من الكفاح والمعاناة والسقوط والارتفاع ، ولكنه دائما ملك مهدد ؛ لأن الرعايا دائما بحاجة إلى ملك جسور يرتاد بهم آفاقا جديدة ، ويأتيهم بالجديد والمثير ، وإلا هجروه إلى ملك آخر ، فيكون هذا الهجر سببا فى السقوط الدرامى للمبدع الذى لا يوفق فى المحافظة على ولاء رعاياه .

نجيب محفوظ ومملكة الإبداع :

نجيب محفوظ كاتب جسور ، دائما يرتاد بنا مهجور الآفاق . وأبرز مثال على ذلك ما قادنا إليه فى روايته الأخيرة « رحلات ابن فطوطة » . وعلى الرغم من أن الآفاق التى يقودنا إليها نجيب محفوظ آفاق مهجورة ، أو قل إنها آفاق جديدة ، فإننا - لدهشتنا - نفاجأ حين نقتاد إليها ، أنها ليست آفاقا غريبة ، وأنها ليست إلا بيوتا عشنا فيها زمنا ، بل يخيل إلينا أننا لم نبرحها قط ، ونتعجب كيف أمكن لهذا الكاتب أن يعلم عنا ما لانعلم ، وكيف زار ربوعنا القديمة نفسها التى نسينا أننا عشنا فيها يوما .

وهذا هو دافعنا إلى محاولة الاقتراب من هذه المملكة ، فى محاولة للكشف عن إحدى خصائص السلوك الإبداعى عند نجيب محفوظ ، ألا وهى خاصية الأصالة ؛ تلك الخاصية التى تمثل موقعا بارزا على امتداد البعد المعرفى من وحدة الأساس النفسى الفعال الذى سبقت الإشارة إليه . فلنقترب معا قليلا من هذه الخاصية ، بقدر ما تكشف عن نفسها فى رواية « قلب الليل » .

الأصالة وإعجاز الإيجاز فى قلب الليل :

لنتفق مبدئيا على أن نجيب محفوظ مفكر قبل أن يكون فنانا ؛ وأنه لايكتب أساسا بحثا عن قيم جمالية ، أو استعراضا لأساليب بلاغية ، وإن كان هذا يتم دون عمد منه . كذلك فهو لا يهتم فى المقام الأول بأن يقدم تطويرا لتكنيك فنى ، حيث إن كل ذلك خارج عن دائرة اهتمام هذا المبدع ؛ فشاغله الأساسى هو قضايا مجتمعه وهموم الإنسان ؛ أى أنه - وفقا لمنظورنا - يغلب عليه الجانب المعرفى ؛ ومن ثم فإن العائد الإبداعى غالبا ما يحمل مضمونا فلسفيا . وهو يحاول - من خلال أعماله الإبداعية - أن يطرح علينا قضية ويدعونا إلى أن نعيش معه رحلة البحث عن إجابة عن سؤال هذه القضية ؛ أى أن الكاتب يعمل من خلال وسيط معرفى أقرب إلى تجريدات الرياضة وقضايا المنطق ، لا تزيّد فيه ولا نقصان . وتكمن براعة الكاتب فى أنه يصب هذا كله فى إطار فنى أخاذ ، يحطم أسلحة مقاومتنا ، ويعبر فوق بعض القصور العقلى لدى بعضنا بحيث يغيرنا ، فنجد أنفسنا وقد عانقنا العمل على الرغم مما فيه من تفلسف وتعاطيناه على الرغم مما لطعمه من مذاق غريب . وهنا تكمن براعة خاصية إعجاز الإيجاز التى هى جوهر خاصية الأصالة عند نجيب محفوظ .

الأصالة وإعجاز الإيجاز :

العمل الفنى حين يبدأ لايبدأ واضحا بكل أبعاده وتفصيلاته فى ذهن المبدع ؛ فليس كل ما يخرج من قلمه يكون جاهزا فى ذهنه منذ البداية ، ولو أمكن العثور على وسيلة نرصد بها مقدمات تفكير هذا المبدع كما توجد داخل عقله لوجدنا أن الصورة التى نحصل عليها ليست متطابقة تماما مع ما أفرزه الكاتب وتحقق على الورق بعد ذلك فى عمل فنى ؛ فمن بين فيض لا أول له ولا آخر من التهويمات والأخيلة والصور والأفكار . . . الخ نجد أن ما تحقق فى الواقع على الورق أقل من القليل .

وحين يتمكن المبدع من اختصار المقدمات المطولة ، والتفصيلات الكثيرة التى يقدم بها بين يدى عمله لكى يتمكن من خلالها من الاقتراب من موضوعه ، أو لاستحضار الخيط الأسلسى - حين يوفق إلى اختصار كل هذا الحشد الهائل من

الأفكار الجزئية والتفصيلات الثرثارة ، فإننا سوف نجد أنفسنا أمام كاتب مقتدر ، لديه الجرأة على تخليص عمله مما لا يخدمه ، غير آسف على اللحظات التى ضيعها فى البحث والتجريب وإثبات الأفكار وطرح القضايا . وجزء كبير مما يحذفه الكاتب - سواء حذفه من فكره قبل أن يسجله ، أو حذفه من الورق بعد أن سجله - جزء كبير من هذا المحذوف ، كان من الممكن أن يقود - خطأ - إلى طريق آخر غير ما تحقق وأنجز . وهذا الجزء المحذوف إنما يتم حذفه أو استبعاده بصعوبة وأسف ؛ والكاتب المبدع هو الذى لا يأسف طويلا على ما استبعد ، ولا يندم بعمق على ما حذف ؛ لأن ما يتبقى بعد ذلك سوف يكون كالذهب الخالص من الشوائب ، النقى من التزيد والحشو غير المفيد .

(Amabile, 1982, Bourne et al, 1979, Schaffer, 1975, Sternberg, 1982; Guilford, 197.)

ونجيب محفوظ فى أعماله المتعددة كاتب لا يحب التزيد . وهو حين يصوغ أفكاره ، فإن هذه الأفكار تظل موازية تماما للقوالب اللغوية التى وضعت فيها . ومن هنا يأتى ما نطلق عليه فى هذه الدراسة مصطلح إعجاز الإيجاز .

والإيجاز الذى نتحدث عنه فى هذا السياق ليس مجرد اختزال أو تلخيص أو قفز فوق التفصيلات الأساسية التى تشعرنا برائحة المعانى ومذاقها وملمسها ؛ كلا ، فإن نجيب محفوظ من أكثر المبدعين حفاظا على هذا البعد الجوهرى فى الإبداع الفنى اللغوى . إنه - كما يقرر روزنبلات وجوزيف كونراد (حنورة ١٩٨١) - واحد من أولئك الذين يجعلونك تحس بما تقرأ فترى شخوصا لهم رائحة وملمس .

إن الكلمات - عنده - تلامس حواف الأشياء ملامسة لا تقف عند مالا يفيد ، ولا تغرى بالانسياق وراء أحلام اليقظة ، ولا تصرف القارىء عن جوهر الموضوع المطروح ؛ وإذا قدم شيئا من ذلك (أعنى التفصيلات والحواشى والجزئيات) فهو إنما يفعل ذلك عامدا إلى تعميق الإحساس وليس إلى تشتيت التركيز الذهنى ؛ وهى لعمرى مهمة من أصعب المهام .

الجمع بين تعميق الإحساس والتركيز الذهنى حول المعنى المطروح - ذلك هو المفتاح الجوهرى فى تقديرنا للكفاءة الإبداعية عند نجيب محفوظ ؛ وهو المفتاح الذى أطلقنا عليه اسم إعجاز الإيجاز أو - بالمصطلح السيكولوجى - مفتاح الأصالة ، التى تعنى الجدة والطرافة وعدم التكرار والملاءمة لمقتضى السياق . (Guilford, 1971; Stein, 1975.)

وبهذا المعنى فإن مفهوم الأصالة يصبح مرادفا فى السياق الحالى - إجرائيا - لمفهوم إعجاز الإيجاز . وسوف يكون استخدامى لهذين المفهومين تبادليا .

نموذج تطبيقى : رواية « قلب الليل » :

أصدر نجيب محفوظ هذه الرواية سنة ١٩٧٥ ؛ وهى تقع فى حوالى ٢٧ ألف كلمة ، ومن ثم فمن الممكن أن نسميها قصة طويلة قصيرة ، أو رواية قصيرة . وعلى الرغم من قصرها فإنها تحلق بنا فى آفاق شاسعة ، وتغوص بنا إلى أعماق سحيقة .

وخلاصة القصة أنها ترسم بنوع من التكثيف والإحاطة شخصية شخص متمرد طيب ؛ واحد من الملايين الذين يعيشون مأساة الاغتراب فى هذا العصر ، يحمل بين جنبيه قلبا لا يكف عن النبض ، وعقلا لا يتوقف عن التفكير . إنه شخصية لا تقنع بما هو قائم ، وتتطلع دائما إلى عبور اللحظة الراهنة . الماضى لا يهمه ، وإن كان ما يحدث له هو معطيات هذا الماضى ، غير أنه يترك هذا الماضى وراء ظهره وينظر إلى أمام ؛ وله منطقه الخاص فى التعامل مع وقائع الحياة ، ذلك المنطق المرن الذى يلائم ما يرغب إسكانه فيه من تهاويم .

وعلى الرغم مما أصاب « جعفر الراوى » ، بطل القصة ، من كوارث ، وما تعرض له من أهوال ، فإنه كان دائما قافزا فوق الأسوار ، متحركا خارج الحدود ، صلبا لا يلين أمام خوف ، غير هياب أمام المخاطر ، لا يوافق حبا فى الراحة ، أو طمعاً فى الاستقرار .

تحكى القصة عن شخص وجد نفسه بلا أب ولا أم ؛ فالأب تزوج برغم أنف أبيه من امرأة بلا حيثية ، ولا أسرة لها ، فطرده أبوه (جد جعفر الراوى) ، وبعد مدة مات الأب (والد جعفر) ثم ماتت أيضاً أمه ، وبقى جعفر بلا أم وبلا أب . ولكن جده يضمه إليه ، ويحاول أن يصوغه على هواه . ويحاول الولد ، الذى كان قد تشبع بجو العلم والأسطورة والتهويم ، قبل أن يلحق بجده - يحاول أن يتكيف مع جده ومع رغباته ، ولكنه حين يصل إلى مرحلة البلوغ يجد نفسه فى مثل موقف أبيه ؛ يترك جده وثراءه وما يحيط به نفسه من طقوس ، ليتزوج بنتا غجرية بلا حيثية ، تنتمى إلى طائفة الغجر ، فينجب منها طفلا ، ولكنها بعد مدة تمله فتهجره وتتركه . لكن الطفل لا يعانى كثيرا ، حيث إنه كان قد بدأ يعمل صبيا فى جوقة للغناء ، وإن كان بلا موهبة . وفى إحدى الحفلات تعجب به سيدة ثرية فتصطفيه وتتزوجه . عند ذاك يبدأ حياة جديدة : يتعلم ، ويحصل على شهادة الحقوق ، ويفتتح مكتبا للمحاماة . عند ذاك يبدأ ينخرط أو يتورط فى الاهتمامات العامة ، فكرية كانت أو سياسية ، ويصل به الحال إلى أن يؤلف نظرية جديدة فى تعاطى الحياة لا تعجب واحدا من أصدقائه الشباب ، كان هو يكبره بعشر سنوات . وتبلغه أقاويل عن إعجاب زوجته بهذا الصديق ، ويحس هو نفسه بشىء من هذا . وفى إحدى نوبات الجدل يقتل جعفر الراوى صديقه ، ويدخل السجن ليقضى عقوبة السجن المؤبد ، ويخرج ليحكى قصته لموظف الوقف ، الذى ذهب إليه يطلب مساعدته فى

الحصول على نصيبه من أملاك جده التى حرمه منها ، إذ أوقفها على أعمال الخير . ويتضح آخر الأمر أنه لم يبق له من ذلك إلا « الخرابة » التى اتخذ منها سكنا وملاذا .

هذه هى قصة قلب الليل .

وحين ننظر فى سياق القصة وتفصيلاتها يمكن ملاحظة ما يلى :

١ ـ أن الإطار المعرفى للقصة حافل بالأفكار والصور الذهنية التى يسوقها المؤلف على لسان بطله ، دون حاجة منه إلى الاعتذار عن تقديمها ، حيث إنها تجىء مطابقة لمقتضى الحال ، دون تقصير أو إسراف (بعد معرفى) .

٢ ـ العواطف والانفعالات تتخلل العمل ، بداية من معرفتنا لجعفر الراوى فى مكتب الأوقاف ، ومرورا به رفيقا لأمه ، تطوف به كل حى بحثا عن لقمة العيش بعد وفاة أبيه ، وانتهاء بقتله صديقه ، وهو فى حالة توسل واندهاش (بعد وجدانى) .

٣ ـ البعد الجمالى ، وإن كان غير مسرف فى التزين والتأنق إلا أنه الجمال الهادىء الوديع ، كالموسيقى الحالمة . وهو يحاول أن تكون علاقتنا بالعمل علاقة مودة وصداقة ، فنجد أنفسنا وقد أقبلنا على هذا العمل ، تتحقق لنا المتعة الذهنية التى هى إحدى غايات السلوك الاستطيقى .

٤ ـ البعد الاجتماعى فى القصة واضح تمام الوضوح فى النشأة المضطربة للبطل ، وعلاقته بجده ، وبالغجر ، وبمجتمع المطربين ، ومجتمع الإنتلجنسيا (المثقفين) ، وفى التنبيه إلى أفكار معينة ، بحثا عن حلول لما تعانى منه البشرية من انهيار .

هذه هى الأبعاد التى تشكل مفهوم الأساس النفسى الفعال ، الذى نتبناه دعوة لتفسير السلوك الإبداعى ، سواء فى أثناء قيام المبدع بإنتاج العمل ، أو بعد أن يبدعه ويتركه لنا كى ننظر فيه ، لنرى ما تخلف عن هذا الأساس النفسى الفعال من معطيات .

وسوف نهتم فى السياق الحالى بالاقتراب من نقطة واحدة على محور البعد المعرفى ، هى خاصية الأصالة فى التفكير الإبداعى . والأصالة التى نقصد إليها هنا تشير إلى « الجدة وعدم التكرار والملاءمة لمقتضى السياق » والسلوك الأصيل . والعمل الفنى الأصيل بهذا المعنى هو سلوك غير مكرر ، لا يقلد ولا يجارى ؛ إنه يقف شامخا معلنا عن تفرده وأصالته (نسبة إلى أنه أصل وليس تقليدا) . ومن هنا جاء مصطلح الأصالة . والأصالة أيضا تشير إلى القدرة على اختزال التفصيلات وإبراز الجوهر ، دون إخلال لا بالمضمون ولا بالشكل . ومن هنا فهى مرادفة فى السياق الحالى لمفهوم إعجاز الإيجاز . ومن ثم فإننا سوف نستخدم المفهومين بالتبادل ، إشارة إلى الجدة والطرافة والاختزال والعمق والشمول والنفاذ إلى قلب الأشياء .

إعجاز الإيجاز والأصالة
فى رسم شخصية جعفر الراوى :

سنكتفى فى الدراسة الحالية بالتوقف عند شخصية جعفر الراوى ؛ وهو الشخصية المحورية فى رواية قلب الليل ، التى عرضنا لها بإيجاز فيما سبق .

الملامح العامة لشخصية جعفر الراوى :

يقول جعفر الراوى (٥و٦) :

ـ صدقنى سأكافح ؛ لقد حملت حياة لا يقدم على حملها الجن ؛ فلتكن معركة ؛ لن أكف عن القتال ، حتى أنال حقى الكامل من تركة جدى اللعين .
ـ ليرحمه الله جزاء ما قدم للخير .
ـ لا خير فيمن ينسى حفيده الوحيد .
ـ ولماذا نسيك ؟

ومن هنا يبدأ جعفر الراوى يقص قصته .

نجيب محفوظ يقدم لنا جعفر الراوى فى هذا الحيز الضيق بإيجاز معجز ، مستخدما لغة شاعرية تعتمد على الاستعارة والتشبيه ، ولكنها غير مسرفة فى التأنق الأسلوبى .

وهذا النوع من التعبير الفنى تم الكشف عنه بوصفه وجها من وجوه الأصالة فى سياق السلوك الإبداعى . بل إن هناك من الباحثين من يعده ـ أصالة الاستعارة وإعجاز الإيجاز ـ هو جوهر السلوك الإبداعى .
(Schaffer, 1975, Sternberg, 1982)

وجعفر الراوى الذى يقدم نفسه لنا فى هذا الحيز الضيق ، وبهذا الإيجاز المعجز ، يمكن أن نلمح فيه ما يلى :

(١) الإصرار والتحدى فى الوقت الراهن .
(٢) تاريخ حافل بالمقاومة والتحمل والعناد .
(٣) استعداد للشجار مستقبلا .
(٤) عدم المجاراة أو الخضوع لمعايير المجتمع فى احترام الأسلاف أو توقير الموتى .

ويقول (ص ٩) :

« لى أبناء قضاة وأبناء مجرمون . . . رغم ذلك فإنى وحيد . . . اسمع ، رد إلى الوقف ، وأعدك بأن ترانى محاطا بالأبناء والأحفاد ، وإلا فستجدنى دائما وحيدا طريدا . . . إنى أحب البقية والوقف كما أحب لعن الواقفين . . . لى أصدقاء قدماء أعترض أحدهم فيمد يده بالسلام ويدس فى يدى ما يجود به . إننى أتمرغ فى التراب ولكننى هابط فى الأصل من السماء . . . هى الحياة الإنسانية الأصيلة ؛ جربها بشجاعة إن استطعت ، اقتحم الأبواب بجرأة ، لا تتمسكن

فكل ما تحتاجه هو حق لك ؛ هذه الدنيا ملك للإنسان ، لكل إنسان . عليك أن تتخلى عن عاداتك السخيفة ؛ هذا كل ما هنالك . »

ويمكن ملاحظة الأبعاد نفسها ، التى أشرنا إليها من قبل ، فى شخصية جعفر الراوى : التحدى والإصرار والتفرد وعدم المجاراة ، والرغبة فى التشاجر ، وتبنى فلسفة خاصة ، ووجهة نظر مستقلة (وهو يصل إلى هذه الفلسفة بعد أن يمر بجزئيات متعددة ، تفضى فى النهاية إلى حكم كلى يريد المبدع أن يكرسه (ولو على لسان البطل) : « اقتحم الأبواب بجرأة ! لاتتمسكن ، فكل ما تحتاجه حق لك ! هذه الدنيا ملك للإنسان ، لكل إنسان ، عليك أن تتخلى عن عاداتك السخيفة . ») .

التنشئة الاجتماعية لجعفر الراوى :

حين نمضى مع المبدع متابعين شخصية جعفر الراوى سنلاحظ أنه بإيجازه المعجز يقدم إلينا شخصيته منذ البداية ، وبأجلى وضوح ؛ فلا نعثر على كلمة زائدة ، ولا نجد تعبيرا يحتاج إلى مزيد من التفصيل أو الإضافة ؛ وهذا هو جوهر الأصالة ، ومحور إعجاز الإيجاز .

وإذا ما كانت الأصالة بالمعنى السيكولوجى هى الجدة والطرافة وعدم التكرار والملاءمة لمقتضى السياق ، فإن شخصية جعفر الراوى شخصية أصيلة لا نجدها مكررة عند المبدع ، إذا تتبعنا أعماله السابقة . كذلك فإن معالم هذه الشخصية وتفصيلاتها ، كما وردت فى سياق العمل ، هى معالم وتفصيلات أصيلة وغير مكررة ، وملائمة للسياق وللاتجاه الأساسى للشخصية . ومع تقدم العمل يزيد نجيب محفوظ الشخصية أصالة وتفردا ، وها هوذا ، مثلا ، حين يتحدث عن أمه يتناولها من الجانب الثرى الذى أخصب رؤاه وخبراته منذ الصغر . يقول بعد أن يصف موت أبيه وبقاءه وحيدا مع أمه بلا مورد رزق ، طريدين من رحمة جده الثرى ــ يقول :

ــ «أحيانا أحاول أن أتذكر صورة أمى ، فلا أعثر على شيء ذى بال . يدها فقط التى بقيت معى ؛ أحس حتى الساعة مسها وضغطها وشدها وانسيابها ، وهى تمضى بى من مكان إلى مكان خلال طرقات مسقوفة ومكشوفة ، وتيارات من النساء والرجال والحمير والعربات أمام الدكاكين ، وفى الأضرحة والتكايا ، وعند مجالس المجاذيب وقراء الغيب وباعة الحلوى واللعب ؛ تقودنى من جلبابى ، وعلى رأسى طاقية مزركشة تتدلى من مقدمها تعويذة كالحلية . وكانت أحاديثها متنوعة ذات صيغة شعرية ، تخاطب بها الكائنات جميعا كلا بلغته الخاصة به ؛ فهى تخاطب الله فى سمائه ، وتخاطب الأنبياء والملائكة . . . حتى الجن والطير والجماد والموتى ، وأخيرا ذلك الحديث المتقطع بالتنهدات ، الذى تناجى به الحظ الأسود» .

الرحلة شاقة ومضنية ، وعملية التنشئة الاجتماعية المبكرة ترسم إلى مدى بعيد جزءا جوهريا من خصائص شخصية البطل ، كما أنها سوف تكون بمثابة مقدمات تفضى حتما إلى نتائج سوف تساق إليها مع سياق العمل فى الأجزاء التالية .

ونجيب محفوظ يقدم لنا هذا الرسم السيكولوجى السوسيولوجى لمكونات شخصية جعفر الراوى ، لأنه بعد ذلك سيضطر إلى أن يتصعلك كما تصعلكت به أمه من قبل . ولكى يكون قادرا على التصعلك وراغبا فيه ، غير هيّاب منه أو متوجس من مغبته ، فلابد أن يكون قد عاش ولو على هامشه من قبل . . . هكذا بإيجاز ملائم ومفيد ، وبشكل لا يخل أبدا بسياق العمل ولا يخرج عليه . بل نحس ــ ونحن نقرأ ، قبل أن نتقدم معه ، ونشعر بأهميته لما سوف يأتى من أجزاء ــ نحس أننا محتاجون إليه (هنا والآن) ، من أجل تعرف المزيد من خصائص شخصية جعفر الراوى .

لنمض مع نجيب محفوظ فى رواية قلب الليل ، من أجل مزيد من تعرف أهم مفاهيمه الإبداعية ؛ أعنى إعجاز الإيجاز . يقدم لنا الكاتب جعفر الراوى من أكثر من زاوية ، قال بكبرياء : (ص (٢٠))

«لا تتخيل أنك تعرف من الدنيا نصف ما عرفت . .»

«لا توجد خرافات وحقائق ، ولكن توجد أنواع من الحقائق تختلف باختلاف أطوار العمر ، وبنوعية الجهاز الذى ندركها به ؛ فالأساطير حقائق مثل حقائق الطبيعة والرياضة والتاريخ ، ولكل جهازه الروحى» .

إننا فى هذا الموضع أمام جعفر الراوى المتفلسف ، الذى يتعامل مع الأشياء وفقا لنسبيتها . وهذا ما يتأكد فى أكثر من موضع ؛ ففى(ص ٢٢) مثلا يقول :

« . . . إن الجن تختفى من حياة الفرد مع اختفاء عهد الأسطورة ، وسرعان ما ينساها تماما ، بل إنه ينكرها ، رغم أنه يلقاها كل يوم فى صور جديدة من البشر » .

التكيف النفسى والقدرة على النسيان :

يصف لنا نجيب محفوظ أيضا بإيجاز حكيم حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، ألا وهى التكيف النفسى ، والتوافق مع المواضعات الجديدة فى حياة الإنسان ، خصوصا صغار السن ؛ يقول :

« كانت الحياة الجديدة حلما بـديعا ، نسيت الماضى كله ، نسى القلب الخئون أمى الراحلة التى لم أزر لها قبرا . حلمت بها ذات ليلة ، ولما استيقظت شعرت بثقـل قلبى وبكيت ، ولكن القلوب الصغيرة تتعزى بسرعة لا تتأتى إلا لكبار العلماء » .

ويزيد نجيب محفوظ الشخصية إيضاحا من حين إلى حين ، ولكن بأصالة فيها إعجاز الإيجاز - يقول :

« رتب لى جدى منذ أول يوم مدرسا . . . . كنت قوى الحافظة حسن الفهم . . . مارست الصلاة كما مارست الصيام . لم ينسنى ذلك دينى الأول ، فتراكم الجديد فوق القديم ، ولم يسكت صوت أمى المتردد فى أعماقى . . . قال لى المدرس أثناء المناقشة « الضـريـح مبنى من المبـانى والـولى جثمان » ؛ فقلت بإصرار « بل لكل شىء حياة لا تفنى أبدا » .

اللامبالاة :

لم يزل المبدع يقدم لنا هذا النوع من التراكم أو التباين والثراء الذى أدى إلى إثراء الشخصية ، متقدمـا معها من مـوقف إلى موقف ، حتى ليمكن للشخصية أن تتقلب فى لحظة من اللحظات إلى نقيض مما هى عليه ، دون أن يكون فى ذلك أى خروج على منطق الشخصية .

- نلحظ ذلك عندما يتقدم جعفر الراوى فى السن ويقترب من مرحلة الرشد فى بيت جده ، دارسا للدين فى الأزهر ، ولكنه يحب البدوية (أو الغجرية) ، وهى امرأة من الشارع ، كما كانت أمه . ويترك جده ، خارجا على كل منطق للاستقرار ، باحثا عن الحلم فى سديم الأسطورة ، ويتـزوج الغجريـة ، ويعمل صبيا فى «تخت» . وتهجره الغجرية ، ولكنه لا يندم ولا يأسف ، ولا يرجع إلى جدّه ذى الثراء والاستقرار . ويستمر فى العمـل مغنيا ، ثم تنتشله امرأة غنية . تتزوجـه وتعلمه ، فيستقـر ، ويحصل على الحقوق ، وتفتتح له مكتبا للمحـاماة ، وسـرعان ما يصبح مكتبه وبيته مستقرا لندوة المثقفين .

حتمية النهاية :

ولكن هذا الاستقرار لا يدوم لجعفر الراوى ؛ فهو يستدرج للعمل السياسى ، أو للتفلسف السياسى . ويحدث أن يجتد فى مناقشة فكرية مع زميل له فيقتله . وهكذا ينتقل من هدوء التأمل والاستقـرار إلى وهـدة الثـورة والاضـطراب . وهكـذا نجـد أنفسنا - دون أن نقاوم أو نفكر - أمام نقطة منطقيـة قادنـا إليها نجيب محفوظ ، بعد أن رسم لنا الشخصية ، ونمت معنا خطوة خطوة حتى أصبحنا نتوقع منها ما تفعله ، وهذا هو دور المبدع الحق . إنه يجعلك تؤلف معه الرواية . وعلى الرغم من أن المبدع يقود خطانا فى درب مجهول لا ندرى شيئا عما يختبىء فيه ، فإنه قد يبذر بذورا جيدة ، تنمو حتى تصبح حديقة نحيا فى رحـابها . صحيح أنها حديقة ممتدة ، وصحيح أن نباتات المؤلف نباتات برية ليس للحدائق بها عهد ، إلا أننا - على الأقل - نستطيع (بما قـدمه لنـا المؤلف من مقدمـات) تعرف منـطق النمو ؛ وهـو مـا يجعلنا نقـع فريسـة للدهشة عنـدما نقـرأ كـل صفحـة من الصفحات . لقد قدم إلينا المبدع أفضل ما كان يمكنه تقديمه ، وقد كنا نتوقع منه ذلك ، ولكننا نقر بيننا وبين أنفسنا أننا لم يكن لدينا أدنى علم على الإطلاق بما سيقدمه إلينا . وأنى لنا العلم بما هو مستكن فى ضمير مبدعنا ؟

والحقيقة هى أننا حين نهب أنفسنا للعمل الفنى الذى يقدمه لنا المبدع ، إنما نجيز له أن يفعل بنا ما يشاء ؛ أى أننا وثقنا به ، وعقدنا بيننا وبينه عهدا بأن نقبل ما يقـدمه إلينـا . ولكن هذا بالطبع لم يتم دون مقابل أو بلا مقدمات . لقـد أقنعنا المؤلف بصدقه منـذ البدايـة ، وطلب منا أن نتنـازل عن مقاومتنـا ، وأن ننخـرط فى العمـل ؛ أى ألا نكـون متفـرجـين ، وأن علينـا - بالأحـرى - أن نكون لاعبين داخـل الملعب ، نصنـع الحدث ونشارك فى تنميته ، وهذا ما نجح المؤلف فى تحقيقه .

والرأى عندنا أن جوهر العملية الإبداعية عند نجيب محفوظ يكمن فى إعجاز الإيجاز الـذى أفلح تمامـا ، ودون أن يضحى بشىء من طزاجة التفصيلات ، فى أن يحققه فى روايته هذه ، محافظا على دقة السرد ، وثراء التفصيلات ، ووضوح الأفكار ، وتلقائية الشخصية ، وعفوية المشاعر ، وطلاقـة الأحاسيس ، وصدق الوصف ، سواء للأفكار ، أو للانفعـالات ، وبراعـة التفسير ، دون اللجوء إلى نوع من التلفيق أو التبرير اللاحق لما اضطر إلى وضعه من أفكار أو أحداث فى المقدمة . وقـد أفلح المبدع فى أن يحقق ذلك بأقل قدر من الألفاظ ، وبأوجز حجم من الأبنية اللغوية ، حتى ليمكنك أن تعثر فى سطر واحد على معانٍ وصور وأحاسيس ، كان من الممكن أن تعرض فى صفحات . ولنأخذ مثلا (ص ١٠٧) كيف أن أحد أصدقاء جعفر الراوى يصفه قائلا :

- « إنك شيطان فى تكيفك مع العربدة ، ملاك فى تكيفك مع الاستقامة » .

١ - نلاحظ أن هذا القول ورد على لسان صديق لـه ؛ وهذا يعنى أن سلوك جعفر الراوى يمكن رصده ، وهو مطروح بجلاء أمام القارىء .

٢ - نلاحظ ثانيا أن جعفر الراوى له جانبه الذى ما زال يعانق الأسطورة ويلعب مع الجن ، وهو قد تكيف معه وعاشره وأحبه وأخلص له (زوجته الأولى الغجرية مثلا) .

٣ - لجعفر الـراوى كـذلـك جـانبـه النـورانى : الاستقـامـة والاستقرار والحب الهادىء الرصين (الزوجة الثانية) .

٤ ـ أن جعفر الراوى لديه القدرة على التكيف مع الأوضاع المتباينة .

٥ ـ أن قدرته على التكيف قدرة عبقرية ، تصل إلى قدرات الشياطين والملائكة .

ويمكننا أن نستخرج من هذا السطر عددا غير قليل من الدلالات التى توضح لنا قدرة نجيب محفوظ الفذة على الإيجاز دون إخلال بالمعنى ، بل قدرته على الإيجاز القادر على الإيحاء بأكثر من معنى ، كالشمس تدركها صغيرة ولكنها تبث الأشعة المضيئة عبر ملايين الأميال وفى كل اتجاه .

خاتمة :

بعد هذه الجولة القصيرة ، والنموذج الموجز الذى حاولنا به أن نقترب من عالم نجيب محفوظ ، يمكن أن نصل ـ دون مبالغة ـ إلى استخلاص نتيجة محورية وأساسية ، مؤداها أن أبرز خصائص العملية الإبداعية عند نجيب محفوظ تمتعه بقدرة متفوقة على الأصالة . (أى الإبداع فى سياق الجديد الموجز غير المكرر والملائم لطبيعة السياق ومنطقه) .
(Guilford, 1971; Barron, 1968.)

وهو يقوم بذلك فى إيجاز إلى حد الإعجاز ، بحيث لا تجد كلمة زائدة عما يقتضيه المقام ، ولا تعثر على موضوع كان يحتاج إلى مزيد من التفصيل ؛ وهو ما يمكن أن ينظر إليه النقاد بوصفه إحكاما للعمل الأدبى ، وهندسة للبناء الفنى ، أو ما يحلو لبعضهم أن يطلق عليه اسم روعة المعمار الفنى فى روايات نجيب محفوظ . وليست تهمنا الأسماء أو العناوين أو اللافتات أو التعميمات . . . الخ ، ولكننا نهتم فى الأساس بالقدرة على الإبداع ، كما يمارسها المبدع فى أحد أعماله الفنية ، وكما يفرزها فى سياق ما ينجزه من إبداعات ، بحيث يجىء العمل الذى يقدمه صورة من قدرته ، ودليلا على مدى براعته وتمرسه وسيطرته على أدواته الإبداعية .
(Schaffer, 1975.) وهذا هو ما قدمه لنا نجيب محفوظ فى « قلب الليل » ، وهو ما نأمل فى أن نكون قد نجحنا فى أن نكشف عنه النقاب بلا تزيد ودون تقصير .

الهوامش

(١) حنورة ، مصرى عبد الحميد (١٩٨١) الدراسة النفسية للإبداع الفنى ، فصول ١ ـ ٢ ص ٣٦ ـ ٥١ .

(٢) حنورة ، مصرى عبد الحميد (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية . دار المعارف ، القاهرة .

(٣) حنورة ، مصرى عبد الحميد (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

(٤) سويف ، مصطفى (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة .

(٥) عيسى ، حسن أحمد (١٩٧٩) الإبداع بين الفن والعلم ، عالم المعرفة ، الكويت .

(٦) محفوظ ، نجيب ، (١٩٧٥) قلب الليل ، مكتبة مصر ، القاهرة .

(٧) Amabile, T. (1982) Social Psychology, of Creativity **Jour Person. Soc. Psychol.**, 43, 5,997-1013.

(٨) Barron, F. (1968) **Creativity and Personal Freedom,** Van Nostrand, New York.

(٩) Bourne, L.E.JR. C.Dominowski, R.L. & Loftns, E.F. (1979) **Cognitive Processes,** Printice Hall, Englewoodcliffs, New Jersy.

(١٠) Guilford, G.p. (1971) **The Nature Of Human Intelligence,** Mcgrawhill, London.

(١١) Privette, G.& Landsi, T. (1983) Factor Analysis of Peak Performance, The Full Use of Potential, **Jour Person. Soc. Psychol.,** 44,1,195-200.

(١٢) Schaffer, C.E.(1975) The Importance of Measuring Metaphorical Thinking. **Gif, Chil. Quart.,19,** 2,140 .

(١٣) Stein,M. (1975) **Stimulating Creativity,** Academic Press, New York.

(١٤) Sternoerg, R. (1982) Understanding and Appreciating Metaphors, **Cognition,** 11,3,203- 244.

هاجس العودة في قصص إميل حبيبي..

قراءة نقدية في قصتي "النورية" و"السلطعون"

حسني محمود

١ - تقديم : اشتهر إميل حبيبي ، الروائي البارز في الأرض المحتلة ، بروايتيه «سداسية الأيام الستة» ، و «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» ، على خلاف حول السداسية ، هل هي رواية أو مجموعة قصص قصيرة ، ثم بحكايته المسرحية «لكع بن لكع» - وكلها كتبت بعد هزيمة ١٩٦٧ التي حاقت بالأمة والوطن .
وطارت شهرة إميل في الآفاق العربية بعد هذه الأعمال . وقليلون هم الذين يعرفون مكانة إميل بصفته كاتباً صحفياً لامعاً ، لعدم وصول كتاباته الصحفية إلينا . وأقل من هؤلاء من يعرفون أن إميل ابتدأ الكتابة الأدبية بصفته كاتب قصة قصيرة هاوياً ، كما يبدو ، وليس محترفاً ؛ فقد ظل شحيحاً في كتابة هذا الضرب من الفن . ولكن ، على الرغم من هذا الشح ، فإن قصصه القصيرة تحمل الدلالة الأكيدة على موهبته الفنية المتميزة ، وخبرته الحياتية والإنسانية العميقة . وهو يذكر(*) أنه كتب منذ أواسط الأربعينيات وإلى قبيل نكبة ١٩٤٨ بعض القصص القصيرة ونشرها في بعض الصحف والمجلات الفلسطينية (الاتحاد والجديد) ، واللبنانية (الطريق) . ولكن ، مع الأسف ، لم نستطع الحصول على أي من هذه القصص ؛ فهو نفسه يذكر أن كثيراً منها قد ضاع بتأثير ما جرته النكبة على الأدب والثقافة في فلسطين .

ووصلنا من أعماله القصصية اللاحقة أربعة أعمال قصصية ، كتبها في المدة بين سنة ١٩٥٤ وسنة ١٩٦٧ ، في أعقاب الهزيمة . وهذه الأعمال هي :

«بوابة مندلباوم» ، سنة ١٩٥٤ .

«قدر الدنيا» - تمثيلية في فصل واحد ، سنة ١٩٦٢ .

«النورية» ، سنة ١٩٦٣ .

«مرثية السلطعون» ، بعد هزيمة ١٩٦٧ .

وقد وصلتنا هذه الأعمال ضمن المجلد الذي ضم روايتيه (السداسية) و (الوقائع) ، الذي نشرته دائرة الإعلام والثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية ، وصدر في بيروت سنة ١٩٨٠ ، وغطت الصفحات من ٢٠١ إلى ٢٣٩ .

وتسيطر على إميل في هذه الأعمال كلها ، كما في أعماله الروائية ، «فكرة العودة» التي تشبه أن تكون ، كما أسميتها في دراسة موسعة عن هذا الأديب ، «الهاجس القرين» . وستقتصر هذه الدراسة على قراءة نقدية ، أتفحص من خلالها قصتيه «النورية» و «مرثية السلطعون» ، ثم سأعقب ذلك بوقفة متأملة عند عالم إميل حبيبي القصصي .

(*) انظر في ذلك مجلة «الكرمل» - العدد الأول - شتاء ١٩٨١ - بيروت . حوار أجراه معه محمود درويش وإلياس خوري ، ونشر في المجلة تحت عنوان «إميل حبيبي ، أنا هو الطفل القتيل» .

٢ - قصة «النورية»

أثمر العمل الثالث أو الآهة الثالثة ، على حد تعبير إميل توما ، التى أطلقها إميل حبيبى فى هذه الفترة المبكرة ، قصة «النورية» ؛ وقد نشرت فى آزار عام ١٩٦٣ ، بعد بضعة أشهر من نشر عمله السابق «قدر الدنيا» ، الذى نشر فى تشرين أول عام ١٩٦٢ . وهكذا يظهر بالنسبة لهذا القصاص المقل فى أعماله القصصية ، أنه كان نشيطاً نسبياً فى هذا البرزخ الزمنى بين أواخر ١٩٦٢ ومطالع ١٩٦٣ . فقبل هذين العامين ، ومنذ ما قبيل نكبة ١٩٤٨ بقليل لم يكن كتب أو نشر إلا قصة «بوابة مندلباوم» فى آذار ١٩٥٤ . وحتى هاتين السنتين لم ينشر سوى هذين العملين . وقد ركن بعدهما إلى الابتعاد عن الكتابة القصصية حتى داهمته نكبة ١٩٦٧ ، كما سنرى فيها بعد .

وقصة «النورية» ، كما يشير هو نفسه فى تقديمها «أنشودة فى ثلاثة مقاطع» . وهذه القصة - الأنشودة نمط قصصى مركب ، أكثر تعقيداً وتقدماً من الناحية التقنية من عمليه السابقين ؛ فهى عمل فنى شغل الأديب به نفسه من أجل تقسيمه وتقطيعه من ناحية ، ثم إعادة تركيبه المنطقى على نحو ما يريد من ناحية ثانية . ولو أن إميل كتب هذه القصة - الأنشودة كما يكتب مقالاته الصحفية ، وبقدر من التفنن لاكتفى بالمقطعين الأول والثالث ، بما وسمهما به من سمات الكتابة الأدبية . ولكن الأديب القصاص فى هذا الموقف لم يكن له أن يستغنى عن المقطع الثانى ، أطول المقاطع ومحورها القصصى - الفنى . ومع ما يستكن فى هذا المقطع من روح شاعرية مسحت على جوانب الفن القصصى عند إميل حبيبى ، فقد تكون سمة (الأنشودة) التى وسم بها قصته أكثر ما تنطبق على ذينك المقطعين ، الأول والثالث . . ليس فى شكلهما الكتابى وحسب ، وإنما فيما يبدو فيهما من مباشرة حوارية مهد المقطع الأول بها إلى المقطع الثالث كنتيجة وغاية تغياهما عبر القصص الفنى فى المقطع الثانى . ويظهر إميل فى هذه القصة ، كما وصف راويه (هو نفسه) بحق ، الكهل (القاعد على عتبة الستين) ، يرقب سيل الحياة ويتأمله ببصر الخبير وبصيرته ، على غرار الجدة العجوز ، قعيدة السرير فى «قدر الدنيا» . وهو يعقد ثمار هذا التأمل فى ذينك المقطعين ، الأول والثالث ، كمقدمة ونتيجة ، وإن كانت عملية تأمل الحياة واسترجاع ذكرياتها قد تمت من خلال أحداث المقطع الثانى الذى ازدحم بمؤشرات فنية كثيرة سوغت وجود المقدمة وأدت إلى صدق النتيجة وأكدتها فى وقت واحد ، كما أدت إلى دقة الربط المحكم بين المقاطع كلها . وهكذا ترتبط المقاطع الثلاثة وتتعانق فى روحها وفى فحواها وغايتها من خلال النسغ الذى يصلها بالحياة والمجتمع ويغذيها بأحداثها . وسنحاول هنا ، تسهيلاً ، أن نتجاوز المقطع الثانى مؤقتاً ، لنقف عند المقطع الأول فالثالث ، لنتبين لب الموضوع وجوهره الحقيقى . والمقطع الأول بعنوان «بكاء العروس» ؛ وفيه تتلاحم الكتابة مع بكاء الأديب وترشح به ، كما يجيب ابنته ، إلى حد أصبح بكاؤه من سنان القلم ، وأصبحت «أطراف أقلامى مآقى»[1] . وبكاؤه هنا مثل كتابته ، ليسا عاديين فيقتصران فقط على تسلية هموم الآخرين ومشاركتهم مصائبهم ، و «أهون المصائب ما يصيب غيرك» ، ومشاركته البكاء تفريج عن كربك من قبل أن تكون تعزية له»[2] . أما بكاؤه هو ، فـ «بكاء العروس وهى تلتفت إلى وراء :

مثل ماء النار :
يحرق قلب أمها
ويعضى عروسها
ويخنق أمه
ويلوى تأففاً ودهشة ، شفاه بنات الحى
- فكيف بكاؤك الآن ؟
- بكاء العروس»[3] .

وفى المقطع الثالث ، وهو بعنوان «أسنان الحليب» ، يفصح لابنته عن سبب بكائه هذا النوع من البكاء ؛ فقد رأى أختها الصغيرة «تطلع مع الشمس إلى الشرفة وترمى إلى الشمس سن الحليب ، وتدعوها :

«ياشميسه ، ياشميسه ، خذى سن الحمار واعطنى سن الغزال !»[4] .

إن هذا المشهد الطفولى البسيط يلفت نظر الأديب إلى ما يشى به من بدايات التحول ودلالاته عند الطفل ، وما يبشر به من بدء مرحلة جديدة على طريق النضج والاستقلالية والاعتماد على النفس وتحمل المسئولية فى المستقبل . ومن هذه الصورة الطفولية ، عنوان التغيير والمستقبل ، يمكن أن تنبثق سيرة الحياة الإنسانية فى شىء من التلخيص ؛ فأجيال البشرية عبر القرون مرت بالتتابع والمعاصرة بهذه المرحلة وبهذا المشهد . . وتاريخ البشرية يتسلسل ، وحضارة الإنسان تتطور بحياته ومع فنائه . وحقاً ، إن السوداوى المتشائم ، صاحب النظرة الورائية الأحادية ، يرى كوكبنا عالم أموات وأيتام ، ويساير فى ذلك المعرى أبا العلاء . . «خفف الوطء ، ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد» . ولكن أديبنا إميل حبيبى لا يعد نفسه من أصحاب هذه النظرة الأحادية الجانب ، وإنما هو صاحب (نظرة أمامية) كما يسميها ، أو كمن يقف على المنعطف ، أو منحنى الطريق ، فيرى اتجاهى الطريق كليهما فى وقت واحد . هكذا يقف أديبنا على منعطف الحياة ، ولكنه ، وهو يدرك الاتجاه الورائى ويراه ، يركز بصره فى نظرة تفاؤلية على الاتجاه الأمامى . . اتجاه الحياة ؛ فيرى ببصيرته الأجيال الطالعة مع المستقبل باستمرار . . فالأولاد يكبرون . . ويصيرون آباء . . وسابلة الحياة لا تنقطع ؛ فالحياة لا تدوم على حال واحدة . . ولا شىء باق على حاله وما هو عليه . كأنه بذلك ، وهو يلخص حياة البشرية ويستعيد تاريخ الإنسان والامبراطوريات عبر

الدهور ، يجسم هذا التاريخ وتلك الحياة فى صورة مصغرة عميقة الدلالة ، يراها فى دعوته «ارموا أسنان الحليب إلى الشمس» . وهذا الأمل القوى الواثق بأجيال الغد يفرحه ويبكيه .. بكاء الفرح وتحسب الغيب ، ويوقعه فى مفارقة مثل مفارقة بكاء العروس وهى تخطو على عتبة القادم بفرحه وغموضه . ولكنه لم يصل أصلاً إلى هذه النتيجة ولا إلى تلك المقدمة من قبلها إلا من خلال المقطع الثانى ، وإن صدّره بالمقطع الأول ، وهو من نتائجه وثمار التأمل فيه .

والمقطع الثانى بعنوان «زنوبا» ؛ وهو اسم يخلعه على تلك الشخصية المحورية فى القصة ، وهى نورية تعود فجأة وبعد غياب ثلاثين سنة إلى وادى النسناس ، أحد الأحياء العربية الشعبية فى حيفا . وإذا تساءلنا : لماذا اختار نورية لهذا الدور المركزى فى القصة ؟ فإننا نقول إنه بغض النظر عن أصل القصة ، وما إذا كان حقيقيا أو متخيلا ، فلربما أمكن أن تكون الإجابة ذات شقين : أولهما ، لتفسير غياب النورية وانقطاعها عن الحى ثم عودتها إليه ، على عادة النور فى عدم الاستقرار ؛ وثانيهما ، لخدمة غرض أساسى فى القصة ، يتصل بعمل النورية ، كما جرت عاداتهم ؛ فهى ترقص (وتبصّر المستقبل ، وتفتح البخت) ؛ وهذا ما أتاح للقصاص فرصة أن يشف عن الآتى بغير لسانه . وهى وإن رفضت فى هذه المرة أن ترقص بسبب تغير الأحوال ، فقد تعمدت ، بذلاقة لسانها ، أن تنثر بعض رؤاها وتبصرها بالأشياء (مستقاة ، استشفافاً من رؤى الكاتب وبصيرته) ، كأنها ، بخبرتها وضحكتها (تبصّر بالعقل) هذه المرة وليس (بالفنجان) ، فتذكر الماضى وتنبه على الحاضر ، وتشف عن المستقبل . وهى تتلاقى فى هذا كله مع الكاتب المتأمل ، أو هو يضع ذلك على لسانها فتتبلور فى نفسه تأملاته ورؤاه خميرة يعطيها شكل الطفولة بما تحمله من جرثومة الرجولة وحقيقتها ، فيظل يرنو بالأمل والثقة إلى خمائر المستقبل .

وهذا المقطع ، وهو صلب القصة ، يعكس فى هذا الوقت المبكر من تاريخ تطور القصة القصيرة العربية ، قدرة إميل وطاقاته الكبيرة على التفنن والتحديث فى القصة القصيرة ، وإن لم تقم هذه الطاقة وتلك القدرة على رصيد ضخم من الأعمال الكثيرة فى هذا الميدان . فهو - كما قلت - لا يزال حتى الآن أقرب إلى أن يكون قصاصاً هاوياً منه قصاصاً محترفاً . ولكن يبدو لى أن موهبته الأصيلة الرزينة ، وخبرته الطويلة فى الكتابة الصحفية ، قد امتزجتا مع نضجه الثقافى وحنكته الحياتية ، وتخمرت كلها فى نفسه ، وانعقدت ثماراً فنية فى كتاباته القصصية والمسرحية فيما بعد . وقد وجهته هذه الخميرة بنضج عناصرها وجديتها وجهة تأملية فكرية ، تلتمع دائماً فى أولى عباراته التى يبدأ بها قصته فى غالب الأحيان ، بحيث تشكل مدخلاً لعملية فكرية تغرق صاحبها فى النظر والتأمل على مدار القصة ، أكثر مما يشغله الحدث ؛ بل إنه يسخر الحدث فى إضاءة جوانب الفكرة ، ويوظفه فى خدمة عملية النظر والتأمل .

هذا هو اتجاه إميل حبيبى فى قصصه غالباً ، كأنه بذلك يقدم ، بصدق عفوى ، شواهد تطبيقية على مقولة (إدجار ألان بو) الدقيقة « هذا فنان حاذق قد بنى قصة . إذا كان حكيماً فإنه لا يشكل أفكاره لتتفق مع حوادثه ، بل يبدأ بتصور تأثير واحد معين يريد أن يحدثه ، ثم يأخذ فى اختراع هذه الحوادث ، وربط مايساعده منها على إيجاد هذا التأثير الذى تصوره سلفاً ؛ وإذا لم يستطع أن يعد لهذا التأثير من أول جملة ، فإنه يكون قد فشل فى أولى خطواته . وينبغى ألا تكون فى العمل كله كلمة واحدة لا تخضع ، مباشرة أو بطريق غير مباشر ، للتصميم الواحد السابق »[٥] . وبهذه المثابة ، فإننا نرى إميل حبيبى يغرق شخصية الراوى فى هذه القصة ، الذى هو هو نفسه غالباً ، مع الاحتفاظ بمسافة فنية بينهما ، يغرقه فى بحر لجى من التأملات وأحلام اليقظة ؛ فقد « تداخلت أحلام يقظته فى حوادث واقعه حتى أصبحت جزءاً من هذا الواقع ، لا يفرق الواحد منها عن الآخر »[٦] . وفى مثل حياة العرب فى الأرض المحتلة منذ ١٩٤٨ ، يصبح من الطبيعة الإنسانية لدى من شاخ منهم أو اكتهل أن يستغرق كثيراً فى ذكريات الماضى (السعيد) دون أن يمنعه ذلك من أن ينظر فى الواقع التعس الذى يعيشه مجتمعه ، أو يرنو إلى المستقبل المجهول فى طيات الغيب . إن ذكريات الماضى بالنسبة للإنسان أشبه ما تكون بالماء بالنسبة للنبات .. تنتعش بها النفس وتزدهى ، حتى وإن أثارت فيها الحسرة أحيانا ، كما يخضر النبات بالماء ويونق .. مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية ، ودليل على تقدم الإنسان وتطوره التاريخى . وليس غريباً - لذلك - أن تعد الكتابة القصصية فى بعض جوانبها تسجيلاً لكثير من جوانب الحياة الشخصية للكاتب ، وترجمة متقطعة لها . ومن أحلى الذكريات على النفس ذكريات الطفولة ، حتى وإن كانت مثل طفولة إميل حبيبى أو راوى قصته ، سيان ؛ فهى طفولة مسروقة ، « فتحت صدرها لقبض الريح » ، و (عصفت كالصبا اللعوب) ، أو مرت خاطفة كالبرق الخلب . « وهو يذكر أول ماسال عذاراه ، كيف كان يعود من المدرسة إلى بيته فى هذا الزقاق وقد امتلأ رأسه بفتوحات الإسكندر المقدونى ، فيقيم من شارع الوادى ، وهو ماش ، إمبراطورية أوسع من إمبراطورية ذى القرنين ... فقد انتشر فى الزقاق خبر عن أن الصبى - غير طبيعى . ولما صل الخبر إلى والده الكهل ربطه أخوه الكبير بعرق الباب وانهال أبوه عليه بالحزام حتى أعاده - صبياً طبيعياً - » .

« ومنذ ذلك الحين انقطعت أطيافه ، ومضى شبابه كومضة الحلم ، ينجب البنين والبنات بأطيافهم ، ولا يجرؤ على التفكير بالماضى حتى لا يعير بالسذاجة . طفولة فتحت صدرها لقبض الريح »[٧] .

إن من أمارات القصاص الناجح أن يخلط ، بوسائله الفنية ، أحداث قصته وشخوصها بأحداث الحياة وناسها إلى حد

الالتحام والإيهام بأن القصة هى حياة حقيقية حتى لا يعود يهمنا أن نعرف هل كل تلك العناصر حقيقية أو متخيلة . وأكثر من ذلك ، فإنه كلما كانت القصة أكثر نجاحاً طغى الإحساس بأن عناصرها حقيقية وواقعية بحق ، حيث تنهدم الحواجز بين الواقعى والمتخيل . وهذا ما يحدث كثيراً فى قصص إميل حبيبى ؛ فهو ماهر فى خلق هذا الإيهام إلى حد أنه يربط بعض أحداث قصته بتواريخ زمانية معروفة ومحددة : يذكر أن (زنوبا) النورية كانت ترتاد حيهم بحيفا فى أيام فلسطين ، وأنهم ذات يوم خرجوا من الصفوف ليتفرجوا على النورية ودُبِّها . « كان ذلك قبل الزلزال الكبير ، على ما أظن . ومن المؤكد أنه كان قبل - الغراف زبلن - »(*) ، أو يشير إلى حقائق ترتبط بأشخاص بأعيانهم ، كما فى إشارته إلى من كان معلمهم ، يلقبهم بـ (الثالوث العبقرى) . . « واحد سمع عنه أنه أستاذ العربية فى جامعة فى الخرطوم . والثانى قيل إنه فى مستشفى (**)سل فى لبنان . وهو ، هنا ، قاعد على عتبة الستين يتفرج على سابلة الحياة التى لا تنقطع »[٨] .

وفى مثل هذا الإيهام - الواقعى تختلط ذكريات الطفولة فى نفسه بأحلام اليقظة وأحداث الواقع . وهى تدهم الكهل القاعد على عتبة الستين أشد مما كانت دهمته فى طفولته ، حتى لم يعد هو نفسه قادراً على التمييز بين ما هو حلم منها وما هو واقع ، أو ما هو فى عداد الذكريات ، حتى لُيشهد الآخرين على تحقق بعض هذه الذكريات - الأحلام فى الواقع وفى زمن بعينه . فلم يكن وحده الذى رأى (زنوبا) فى ذلك الصباح النيسانى المشرق وهى تعود إلى وادى النسناس بعد غياب ثلاثين عاماً ؛ « ولو كان وحده . . لضم أضلعه على هذه الرؤيا الجديدة ، معتقداً أنها مشهد آخر من أحلام يقظته . . ولكنه لم يكن وحده الذى رآها . ولو جئت للحقيقة ، فإنه ليس وحده ! »[٩] . وبالتداعى يغذى حضورها فى نفسه ينابيع من تيار الوعى فتفيض فيها الذكريات - مآرب الطفولة والشباب : « - هيه يازنوبا ! اتفقنا على مناداتك بهذا الاسم من قبل ثلاثين عام (كذا) حين كنت تخطرين فى أزقتنا تارة لوحدك (كذا) ، وما أبدع هذه التارة ، وتارة مع والدك - هل هو والدك يازنوبا ؟ - وسعدانه ودبه العجيب . زنوبا ! ربما لم يكن هذا هو اسمك ؛ وهل لك اسم يازنوبا ؟ - ولكننا تواضعنا عليه ، فصلح لك وصلح لنا . لقد امتزج هذا الاسم بملاعب طفولتنا حتى أصبح جزءاً منها ، تذكر فيذكر ، مثل جدار المدرسة الذى كان قلعتنا فى حرب الأولاد الآخرين ، ومثل المعلم الذى كبسناه يقبل المديرة فما عاد وما عادت فى الفصل التالى . ومثل نافذة بنت الجارة ، اليونانية الحلوة ، التى كانت تقعد عليها تحمل إبرة فى يد وخيطاً فى الأخرى . ولكنها ما كانت تنسج إلا بعينيها أحلام صبوتها . وكان هو يمر تحت النافذة سبع مرات فى اليوم على الأقل ، ذهاباً وإياباً . وكان يمد عنقه حتى يستطيع أن يرى عينيها - هل تمنحه نظرة واحدة ، واحدة فقط يا ربى ! ماذا أصاب هذه النافذة الآن ؟ إنه يمر أمامها ويتنهد . ما بقيت جارة ولا بقيت بنتها . والذى أثار دهشته أنه صار يمر الآن أمام النافذة فلا يحتاج إلى رفع البصر نحوها ، كما كان شأنه فى الطفولة ، بل صار يخفضه حتى يرى النافذة . فماذا دهاها ؟ هل انخفضت النافذة حتى حاذت كتفيه ، أم ارتفع الطريق خلال هذه السنين ؟ هل تراكم العمر فوقه ، حتى كاد أن يحاذى النافذة ؟ سقى الله أيام الطفولة يازنوبا ، حين كان يلبس السروال ، رقعة فوق رقعة ، أرقع من مداس أبى القاسم ، حتى تعلن والدته أنه قد ضاق عليه . كل شىء يكبر أو يصغر فى أذهاننا ، إلا نحن فى أذهاننا ، نظل كما كنا يازنوبا ! »[١٠] .

يا الله ! إن هذا الفيض من الذكريات بحميميتها ودفئها الإنسانيين وعفوية استعادتها وصدق رسمها والتعبير عنها ، تعنى لديه « حيفا » منحوتة فى ذهن صاحبها من مادة هذه الذكريات ! فهى استعادة للماضى ولحياة الوطن . هذا هو وادى النسناس القديم ، أو هذه هى ، فى نظره ، حيفا القديمة التى أحبها وألف حياتها ، أما حيفا أو وادى النسناس بوجههما الجديد ، فقد تمثلا فى (أولاد الحارة) ، وعناصر طارئة (بائع البلاستيك وعساكر البلدية) ، وهؤلاء جميعاً وقفوا ينظرون متعجبين ، لا يستطيعون أن يفهموا من الأمر شيئاً[١١] .

ولم يكن الكهل القاعد على عتبة الستين وحده الذى فاضت نفسه بذكريات الماضى ، وإنما نجد فيضها يغمر كل أولئك الشهود من أبناء جيله الكهول ، الذين رأوا معه عودة زنوبا إلى الحى ، فتردد اسمها الحبيب على شفاههم : « هند العجوز جامعة بقول البر ، والحلاق والفران وبائع السمك والبقال واللبانة الطيراوية ، والمعلم المتقاعد الذى يرتزق مما يعلق بصنارته من سمك فى تل السمك . . وحتى طبيب الحى ، الكنز الباقى ، رآها وناداها وانضم إلى حلقة المتحلقين حولها »[١٢] .

وها هنا تتجسد مقدرة إميل الفنية على القص ، فيترك دفة الحديث لهؤلاء الكهول يحاورون زنوبا من خلال ما يفيض فى

(*) م . ن : ٢٢٠ - وقع ذلك الزلزال كما هو معروف سنة ١٩٢٧ . أما الغراف زبلن ، فالمقصود به إطلاق المناطيد فى حيفا فى الجو ؛ وكان ذلك فى مطلع الثلاثينيات . وزبلن هو فردينان فون زبلن (١٨٣٨ - ١٩١٧) Zeppelin ، مهندس طيران ألمانى ، صنع المناطيد الكبرى التى سميت باسمه . - انظر « المنجد فى الأعلام » - دار المشرق - بيروت . ط ٨ ، ١٩٧٦ : ٣١٩ .

وبالنسبة للأشخاص المشار إليهم ، فإن إميل حبيبى يذكر فى إحدى المقابلات معه أن ذلك الأستاذ هو د. إحسان عباس ، والثانى لم يذكر اسمه ، وإن أشار إلى أنه نزيل مستشفى الأمراض العقلية ، والثالث هو نفسه .

(**) انظر مجلة « الكرمل » - ١ : ١٨٢ . لاحظ الفرق فى نوع المستشفى ، ثم إنه ذكر أن إشارته كانت فى قصته « قدر الدنيا » ، وهذا خطأ . والحقيقة أنها فى قصة « النورية » .

أنفسهم من ذكريات يسترجعونها فيما يشبه تيار الشعور . وبذلك يستكمل الراوى - القاص استرجاع جوانب الحياة القديمة الأليفة على ألسنة الشخصيات الأخرى ، كل بما كان يتعلق به . أما هو ، فقد انسحب من المشهد المركزى ليمثل دور الشاهد عليه ، وقد قعد على عتبة الستين ، « واغرورقت عيناه من شدة الضحك » . وشر البلية ما يضحك !

وكما تجسد هذه المشاهد الحوارية القصيرة بين هؤلاء الكهول وصديقتهم الأليفة (زنوبا) قطعاً من نفوس أصحابها تنبض بالحياة وتنتفض بالحركية والحيوية ، فإنها تمثل لدى كاتبنا قدرة مدهشة على استبطان النفوس الإنسانية ، واستكناه الحياة وسبر تياراتها التحتية ، من خلال ما ينكشف على السطح من مظاهر تبدو فى ظاهرها عادية أو لا قيمة لها ، كما تمثل لديه قدرة فائقة على ضبط الأحاسيس الإنسانية وتكثيفها فى عبارات أليفة تقطر بالإنسانية الوادعة ، وإن ظل فى كل الأحوال غير بعيد عن قضية الوطن السياسية ، بل هو فى صميمها ، يسخر كل أدواته الفنية للتذكير بحقائقها ، والتنبيه على واقعها ، والإشارة إلى مستقبلها . ونحن نحسه فى ذلك ، وبأسلوبه الساخر ، كأن يده تنبش فى هذا الواقع ، وعينه تغمز عليه من خلال دموع الضحك والاستهانة التى تغرورق بها عيناه .

ويلتقى فى هذه المشاهد الحوارية التى يرقبها الكهل القاعد على عتبة الستين ، ويعلق عليها أحياناً ، يلتقى فيها الماضى والحاضر من خلال هؤلاء الكهول خاصة ، لتتحدد الإشارة إلى المستقبل على لسان زنوبا - النورية البصّارة ، بشخصيتها الشعبية الأليفة . ويزيد الموقف عمقاً تدخل الكهل القاعد على عتبة الستين وتعليقاته التى يتطوع بها ، بما يضفيه هذا التدخل والتعليقات من مشاعر إنسانية سابغة وحميمة . والكاتب حريص فى كل هذا على فصل هذه المشاهد والتعليقات فى مقطوعات يستقل بعضها عن بعض . ويختار المرء أى هذه المشاهد والمقطوعات يختار ، وكل منها معجب وشديد التأثير . تقول هند العجوز جامعة بقول البر « - أنا هند يازنوبا ؛ هند السمراء أجيرة الفران . كنت أجمع حولى من الفتيان ، أكثر مما كان دفك يجمع منهم . وأية والدة فى ذلك الزمن يازنوبا لم تتساءل عن سر حماس فتاها فى حمل عجينها إلى الفرن ؟ كنت أنا هو السر يازنوبا . أما بقولى الآن فلا تجمع سوى قروش غير مثقوبة حتى فتحات القروش سدوها علينا يازنوبا . فاضرب بى على دفك وارقصى يازنوبا ، لعل الصبيان أن يجتمعوا فترتزقى وارتزق ! »[١٣] .

وترد عليها زنوبا رداً تتجسم فيه دلالة عدم الرضا عن الواقع الجديد ، والدهشة لقيامه واختلافه عما عهدته فى الماضى الذى تمنى النفس عودته : « حين يخمر العجين فى بيوتكم ، ويعود أبو جميلة يرقص فى ساحاتكم ، أضرب على دفى يا هند ، وأرقص يا يتيمة ! »[١٤] .

ويأتى صوت الراوى من حدود المشهد ليضيف « وقهقه شيوخ الوادى حولها ضاحكين . وبائع البلاستيك لم يفهم شيئاً مما يدور حوله ؛ ولا عساكر البلدية فهموا شيئاً . وأما الصبية فاقتربوا يتحسسون ثيابها المزركشة ، لاهين . وأما القاعد على عتبة الستين فاغرورقت عيناه من شدة الضحك »[١٥] . ثم يتدخل صوته بتعليق غنائى تتقطر فى خلاله روح إنسانية مؤسية ، لما يعكسه من شجن وأسى يشبهان ما نحسه ونلمسه فيما يسميه العامة « ترويد الشيوخ أو العجائز » :

- أبو جميلة !
- أبو جميلة ، ضيعت حالى ، بين الجمال .
- أبو جميلة ، دا الحب مالى ، ودا حلالى .
- أبو جميلة !
- أبو جميلة ، الحال مايل ، والعمر زايل .
- أبو جميلة ![١٦]

وأبو جميلة هذا ، قد يكون والد زنوبا النورى ، يخاطبه إميل على الغياب بما يعكسه من ارتباط حميم مع الماضى . وإميل ماهر فى تصوير المواقف الشعبية ، وتجسيد المشاعر الإنسانية ؛ إذ نحس من خلال هذه الكلمات البسيطة أن الكهل يتحسر على الماضى والشباب وقد ضاعا بين عناصر الحياة والجمال ، ويحس الآن أنهما يتفلتان من بين يديه . ومما يزيد فى حسرته أنه يحس بهذا الضياع فى بلده وقد تغيرت الأوضاع فيه (الحال مايل) ، وكأن الأرض تسحب من تحت قدميه ، وأن الحياة على مستواه الفردى تتناقص (العمر زايل) . فنشعر الحسرة فى أعماقه وكأنه يتحسب الموت . . وأوضاع الوطن والناس على ما هى عليه .

أما بائع السمك ، الأصلع ، الولد الجعدة ، حبيب الصبايا ، الذى كان يسرق لها أكبر برتقالة من دكان والده مقابل قبلة منها ، فى عطفة الوادى ، وعلقة من والده على باب الدكان ، فيسألها عن الدب صاحب نجلا ، فتجيبه زنوبا « حين تصبحون أعقل من الدب ، يا آكل العلقات على باب الدكان وفى عطفة الوادى ، وتحبون سمية أيضاً ، يعود الدب يلعب فى ساحاتكم »[١٧] .

ويتطوع الراوى هنا أيضا ليوضح قصة نجلا وسمية والدب صاحب نجلا ، من خلال ذكريات الطفولة الناضرة ، أيام لعبهم (الغميضة) ، وكيف كان الصبيان لا يختبئون إلا حيث تختبىء نجلا (الدلوعة ، ابنة صاحب الفندق ، وصاحبة الامتيازات العديدة فى المدرسة) ، ويتجنبون الاختباء مع سمية (الصبية الهزيلة الحولاء ، بنت حفيظة خادم المدرسة) ، حتى لقد صرخت ذات مساء : « لماذا لا يختبىء أحد معى ؟ أنا خائفة »[١٨] . أما دب نجلا (الخاص) ، فهو الدب الذى كان يلعبه والد زنوبا النورية ، وقد خص نجلا يوماً هو كذ: ث ، فارتمى فوقها ولف يمينه على ساقها . . « وازدادت قيمة نجلا فى عيوننا . صار لها ، بعد الشعر الخاص والوالد الخاص والمقعد

الخاص ، دب خاص ! »[١٩] . ولا بأس أن ترمز سمية ونجلا هنا إلى الشعب الفلسطينى المشرد بكلتا فئتيه ، الفقيرة والغنية ، وكلتاهما تثير الإحساس بالألم المأسوى بسبب غربة الشتات والمعاناة . ولا يفوت إميل حبيبى أن يعلن عواطفه الإنسانية (الأبوية - الأمومية) تجاه كل من الفتتين : « فهل وجدت سمية من يختبىء معها فيما بعد ، ويؤنس وحشتها ، فى ديار الغربة يؤنس غربتها ؟ »[٢٠] ، « فهل وجدت نجلا فيما بعد دبها الأدمى ، الذى يدفىء ساقها ، فى ديار الغربة يدفىء ساقها »[٢١] .

ولا يفوته كذلك الموقف الفياض بالمعاناة القاسية أن يعلن إحساسه بالفرق النسبى فى الزمن بين الماضى الحلو والزمن الحالى الصعب : « لقد كانت الساعة فى الماضى أقصر بكثير من الساعة اليوم »[٢٢] .

وإذا كانت شخصيات إميل حبيبى دائمة الحضور فى هذه القصة ، وإن كان حضوراً نسبياً وبدرجات متفاوتة ، فإن شخصية (زنوبا) تظل الشخصية المحورية التى يتركز عندها وحولها النظر والأحداث . وقد تعلمت الحكمة من ذلك الكهل المجرب (القاعد على عتبة الستين) ، فانعقدت على لسانها أقوالاً مفحمة فى شكل ردود على بعض كهول الحى الذين يطلبون إليها استرجاع بعض (ملامح الحياة القديمة) فى (الظروف الجديدة - الطارئة) . وهى فى ردودها كأنها تزيد فى كشف ما لم يكشفه ذلك الكهل من هذه الظروف الطارئة ، كما تزيد فى التنبيه عليها والغمز بها . وأكثر من ذلك ، فإنها ، بقدرتها على (التبصير) ، ترنو بالأبصار إلى كشف المستقبل ، كأنها تؤكد وعى ذلك الكهل وأفكاره السياسية . ترد على (على البقال) الذى طلب منها أن ترقص ، فتقول : « ما رقصت أبداً إلا لمن لا ينظر إلا إلى الأمام ؛ للصبيان الذين ليس لهم إلا ما هو أمامهم . وسأرقص للصبيان مرة أخرى ، لأولادكم ياعلى ويا جعدى ويا هند ، وأنت يا قاعد على عتبة الستين ، حين تحكون لأولادكم عنى فلا أعود غريبة عنهم . حينئذ سأرقص : أيد بأيد متشابكة خارج هذا الوادى ، فى الفضاء الواسع »[٢٣] .

ومن أكثر المفارقات كشفاً وحرجاً تلك التى نشأت عن موقف الحلاق الذى كان « منذ أصبحنا على هذا الوضع الذى نحن فيه التزم الصمت فى الأمور السياسية ، وأغرق همته فى مغائر الأسرار الشخصية لزبائنه ومعارفه . وظل لا يضحك إلا بجد ، ولا يمزح إلا بجد » . ولكنه أراد فى هذا الموقف أن يشترك فى إضحاك الآخرين ، « وأن يبتعد عن السياسة خمس عشرة سنة (١٩٤٨ - ١٩٦٣) ، خصوصا أمام عساكر البلدية . ومع ذلك وقع المسكين على رأسه وقعة دامية » . يسأل زنوبا فى تخابث : « أنت نورية ؛ وما هذه البلاد بوطنك ؛ فما الذى أرجعك من دون كل الغائبين ؟ »[٢٤] . فكان بذلك كمن يعرى الموقف من جميع جوانبه ؛ إذ دفعها إلى الرد عليه بما يفضح الحال ، ويعلن الإيمان بالحقيقة التاريخية المضمرة فى طيات الغيب ، قياساً على حكم التاريخ : وهل بقى لك وطن يا حلاق العقول ؟ ماذا تحلقون فى بلادكم هذه : شعور الناس أم جذورهم ؟ الفلافل أرسخ جذراً منكم . لقد دفنت حكم الأتراك وحكم الإنجليز ، وعمرت بعدهما »[٢٥] .

ولا يفوت زنوبا أن تحدد طريق المستقبل من قبل أن تمضى عن الوادى ، فتخبر ألافها القدامى ، وقد بدأ (عساكر البلدية) فى تفريق المتجمهرين وهم يلحون عليها ألا تتركهم ، فتجيبهم : « ما تركتكم أبداً . احكوا لأولادكم عنى ، حتى إذا عدت لا تذكرنى هند وحدها ، ولا الولد الجعدة وحده ، ولا على البقال وحده ، ولا الكنز الباقى وحده ، ولا القاعد على عتبة الستين وحده - أين ذهب ؟ - ولا حلاق السياسة وحده ، بل يذكرنى أولادكم أيضاً ، فأعود حينئذ وأرقص : أيد بأيد متشابكة خارج هذا الوادى ، فى الفضاء الواسع ، مع أولاد بائع البلاستيك أيضاً ، وأولاد عساكر البلدية »[٢٦] .

وفى المقطوعة الثالثة ، وكما أشرت فيما سبق ، يقف إميل حبيبى على منحنى الطريق ، ويرى من الناحية الأمامية الأولاد يكبرون ، لعلهم يقدرون على تحقيق فكرته - دعوة زنوبا التى أرادها أن تمثل الحياة السابقة : « مضت عن الوادى ، كما هبطت عليه ، من باب الطلعة ، زنوبا النورية الحسناء ؛ هى هى كما كانت قبل ثلاثين عاماً ، ما تغير فيها شىء » ، يلتقى عليها وفيها كل أهالى فلسطين بمختلف طوائفهم ، كما عاشوا فى السابق ، « فخلفت وراءها على طول الوادى جلبة كما تخلف زوبعة عابرة تسحب معها وإليها كل الآنية المعروضة فى سوق الفخار »[٢٧] .

ويلفت النظر فى جمهور المتحلقين حول زنوبا (بائع البلاستيك وعساكر البلدية) ، وهم أشبه ما يكونون بشخصيات الكورس أو الدرجة الثانية . إنهم جدد على الموقف أو غرباء . ولعله أراد ببائع البلاستيك عنصر المدنيين من اليهود بما يمثله البلاستيك من دلالة الطروء والهشاشة وعدم القدرة على الاحتمال والبقاء ، كما فى أذهان الناس . وأراد بعساكر البلدية عنصر السلطة الرسمى ، وبأولاد الحارة . . الأجيال الناشئة من الأطفال . ويشف تصاعد تصرفاتهم ومواقفهم جميعاً عن شخصياتهم ودلالات وجودهم ؛ فهم فى المشهد الأول « وقفوا ينظرون متعجبين ، لا يستطيعون أن يفهموا من الأمر شيئا »[٢٨] . وفى المشهد الثانى وقد قهقه شيوخ الوادى ضاحكين ، وبائع البلاستيك لم يفهم شيئاً مما يدور حوله ، ولا عساكر البلدية فهموا شيئاً ؛ وأما الصبية فاقتربوا يتحسسون ثيابها المزركشة ، لاهين . . . »[٢٩] . أما فى المشهد الثالث ، فإن بائع البلاستيك « تضايق من انصراف الناس عن بضاعته (كأنه انكشف أمره وافتضح) . وعساكر البلدية تشاوروا فيما بينهم ما إذا كان عليهم أن يطلبوا منها إبراز رخصتها . والصبية تهامسوا بالدب وبالخوف منه . . . »[٣٠] . وفى المشهد الرابع ، فإن « بائع البلاستيك

التفت نحو عساكر البلدية : « متى تبدأون بتأدية واجبكم ؟ » ، وعساكر البلدية تساءلوا فيما بينهم : كيف ؟ ، والصبية نظروا فى عيون آبائهم متسائلين . . . »[31] . وفى المشهد الخامس يشاركون الجميع القهقهة والضحك ، وقد ردت زنوبا على طبيب الحى ، الكنز الباقى ؛ إذ طلب منها أن تبصر له مستقبله ، إذ كان طست النحاس جاهزا ، فقالت : « الذى بقى لك من مستقبل ، يا كنز ، يستطيع أعشى أن يراه . أقلب الطست وانقر عليه »[32] ؛ كأن ردها هذا أثار بعض مشاعر الاطمئنان فى نفوسهم ؛ إذ يحس فيه قدر من التهكم . وفى المشهد السادس ، أشارت زنوبا إلى الكهل القاعد على عتبة الستين وإلى غرفته التى ولد فيها ، وقد « هدموا جدارها وحولوها إلى كشك صودا وجازوزة » ، وسألته : « ماذا أصاب الثالوث العبقرى ، والغرفة التى ولدت فيها ، التى ستتحول إلى متحف ؟ »[33] . وهنا ركض صاحب كشك الصودا والجازوزة (يهودى طارىء) إلى بائع البلاستيك وتهامسا ، وراحا إلى عساكر البلدية وتهامسوا . وسال لعاب الصبية على ذكر الجازوزة (براءة أطفال) »[34] . وفى المشهد السابع ، عند موقف الحلاق ، « بدأ عساكر البلدية فى تفريق المتجمهرين » ، وكان على الكهل أن يقوم على عتبة (كذا) ليندمج فى سابلة الحياة التى لا تنقطع . وتفرق الصبية يشترون الفلافل من كشك فى أقصى الوادى ، تصنع الفلافل فيه على الطراز الحديث ، ولكنها بقيت فلافل ؛ الفلافل القديمة »[35] . والصبية بذلك ، وهم يأكلون الفلافل الأرسخ جذراً . . يتجذرون أكثر من أنظمة الحكم : الأتراك . . والإنكليز .

وأخيراً ، وفى النهاية تطلب زنوبا إلى الجمهور أن يحكوا لأولادهم عنها ، حتى إذا عادت تذكروها ، وحينئذ سترقص : « أيد بأيد متشابكة خارج هذا الوادى، فى الفضاء الواسع ، مع أولاد بائع البلاستيك أيضاً ، وأولاد عساكر البلدية » . وربما كانت هذه الدعوة إلى التعايش ، هى فكرة الحزب من ناحية ، وقد لا يستطاع الإعلان عن سواها من ناحية ثانية .

وهكذا نرى كيف يتوسل إميل بوسائل فنية قصصية متنوعة من أجل توصيل ما يريد أن يقوله أو أن يشرحه ويعلن عنه ، بلسانه أو على ألسنة الآخرين . فهو يراوح بين أساليب قصصية عدة ، ويمزج بين وسائل فنية كثيرة ، تشف كلها وتشى ، بدرجات متفاوتة ، بأفكاره وبأهدافه التى يتغياها ؛ فمرة نراه يتحدث بشخصية الراوى ، ومرة أخرى بأسلوب الإخبار بالحدث ، وثالثة بطريقة السرد ، ورابعة بعرض السؤال والاستفسار ، وأخرى بالتأمل أو التعليق أو المونولوج الداخلى ، وغير ذلك من أساليب ، بإقامة الحوار الحى بينه وبين ابنته ، فى شكل يأخذ طابع الأنشودة وروحها ، أو بين بعض شخصياته ، بحيث تتعقد على حبال هذا الحوار كله عناقيد من الدلالات والرموز . وتلتقى هذه الأساليب كلها وتتوزع فى شبكات من المسارب والقنوات التوصيلية ، وتتلاحم فيما بينها بما يشبه الأعصاب الدقيقة أو الشعيرات الدموية ، التى تغذى أدق الأطراف وأكثرها بعداً ، بدم الحياة والفن ، بحيث تبدو كل الجزئيات متكاملة فى بناء قصص صلب ومتماسك ؛ فلا نقص ولا ترهل فى المادة أو فى الأسلوب ، وقد أورث هذا التماسك الحقيقى بين مختلف هذه الوسائل والأساليب أحساساً بواقعية الأحداث وصدقها ، بحيث لا يعود القارىء قادراً على التمييز بين الحدث الواقعى والحدث الفنى ؛ فقد اجتمعت فى كل الأحداث روح الواقعية وجوهر الفن . وأغنى الكاتب هذه الواقعية بما أضفاه عليها من إلف وحميمية باسترجاعه وبعض شخصياته بعض ذكرياتهم ، وبتدفق تيار الشعور لديهم ، بحيث تناثرت فى كثير من أجزاء القصة مشاعر إنسانية أشبه ما تكون بتيارات المحيط الدافئة . وهو يمزج فى هذه الذكريات والمشاعر بين ما هو أغان وأهازيج طفولية يرددها أطفال فلسطين فى بعض المناسبات :

ــ شتى يا دنيا وزيدى .
ــ شتى يا دنيا وزيدى . بيتنا حديدى . عمى عبد الله كسر الجرة . قتله سيده . نيمه بره . هيه ! .

وما هو نداءات بعض الباعة :

ــ إجا يا كايا ، يا كايا
ــ بوظه بحليب . اليوم بمصارى وبكره بلاش !

وما هو صوت (السعادنى) أو ملعب السعدان فى فلسطين :
ــ هـوب ، اعجن مثل ستك العجوز وهى تعجن العجين !
ــ هوب ، تبختر مثل المعلم وهو يعلم الأولاد !

وإذا كانت مثل هذه الأغانى والنداءات والأصوات تذكر بحيلة الماضى ونضارة الطفولة المسروقة ، فإن الكاتب يدس بين هذه المواقف الطفولية بعض أصوات الأمومة الفزعة بسبب بعض أحداث فلسطين :

ــ ولدى !! طلعت قنبلة فى رأس الشارع .
ــ ولدك بخير . انقتل ابن مسعود .
ــ أوع تغيب بعد غياب الشمس ، أحسن ما تطلع فيك قنبلة .

وقد تكون مثل هذه الصرخات لا تزال طوال سنين عدة ترن فى أذنيه وفى آذان كثيرين من أبناء فلسطين مع كل الأحداث التى دهمتهم وألحقت بهم النكبة . وتأتى مثل هذه الصرخات بين تلك الأغانى والأهازيج مثل قنبلة مدسوسة بين أثواب حريرية . . تذكر باستمرار بهذه المفارقة اللاإنسانية الصارخة . ونستمر فى هذا السبيل من تيار الشعور الدافق ، فنقرأ مرة ثانية بعض أغانى الأطفال :

ــ ياستى عرجا عرجا ، يامفتاح الطبنجا !
ــ حطيته ورا الصندوق . أجا خالى سرقه . سرقه ما سرقه . لبسنى من حلقه .
وينقطع دفق سيل الذكريات بكلمة :

ــ إضراب !

كأن الكلمة تقطع هذه التدفق للروح الطفولية ، كما قطع الإضراب الطويل فى فلسطين يوماً استمرار الحياة على طبيعتها . ويستأنف الأغنية :

ــ حلقه شقلى بقلى . حلقه طير عقلى . يا بنت الملوك . جايين يخطبوك . . هيه . .
ثم تتوقف وتنقطع مع كلمة :

ــ بوليس ![٣٦] .

قد يبدو ومثل هذا المنولوج الداخلى متكلفاً ، ومع ذلك فإنه تتجسد فيه ، ومن خلال تنافره ، مأساة الحياة الفلسطينية من براءة الطفولة ونضارتها إلى خبث الاستعمار والصهيونية وإرهابها . . فبسببها تسرق الطفولة من أصحابها ، إذ تحرم من حقوقها ، وتتقطع بها أوصالها ، كأن الكاتب ، بذلك ، يتعمد الإجابة عن الصبية الذين نظروا فى عيون أبنائهم متسائلين ، فيعرض أمامهم درساً فى تنبيه حس الانتماء الوطنى وإغنائه ، يغنى فى ألحان شعبية . وفى ظل هذا الإلف الإنسانى يدمج حساً عميقاً من روح الالتزام والمسئولية ، مع حس غامر من الروح الشعبية الجادة ، تقترب بالكاتب الكهل من حدود العظمة الإنسانية والصدق الطفولى معاً .

وإميل حبيبى وصاف دقيق الملاحظة ، عميق النظر والتأمل ، يتكىء فى كتاباته على تجربته الحياتية الواسعة ، وثقافته الغنية ، ويردف ذلك كله بطاقة فنية باهرة ، وخصوصاً عندما يتمثل مواقفه الفنية تمثلاً يدنو بها من أن تصبح أشبه ما تكون بالحدث العادى فى حياته . وعندها يتم تخلق الموقف بين يديه وعلى سنان قلمه ، وهو ينبض بالحركة ، تكاد تدب فيه أنفاس الحياة . فزنوبا النورية « هبطت على الوادى من باب الطلعة كما يهبط الندى على أغصان تينة عتيقة : زنوباً النورية الحسناء ، هى هى كما كانت من قبل ثلاثين عاماً ، ما تغير فيها شىء بلحمها الذى بلا شحم ، وبثيابها المزركشة المهلهلة ، وبدفها الصغير ذى الصناجات النحاسية الكبيرة مثل القرطين النحاسيين الكبيرين فى أذنيها ، وبابتسامتها اللعوب ، وبعينيها الخضراوين الكحلاوين بدون صناعة ، على وجه أسمر على قامة ملفوفة »[٣٧] . وهو لا يكتفى بهذا الوصف الدقيق للمرأة ، وإنما راح يستكمل بالفن الحالة الإنسانية . يجميع جوانبها ، فيستحضرها فى الذهن وقد خلع عليها مشاعره بروح التفنن التى لا تزال تغتذى من روح الحياة الشعبية ، سواء من ناحية الحس ، أو من ناحية التعبير . فهبوط زنوبا على الوادى « كما يهبط الندى على أغصان تينة عتيقة » ؛ كأنه ينبه بهذا الحس الدقيق إلى ما لحق حياتهم بعد النكبة ، إذ ينظرون إلى عناصر الحياة الماضية كمن يستقطر الندى فى أيام القحط والجفاف . ثم يفجأنا ، وهو يصف تلك النورية « بلحمها الذى بلا شحم » ، فيستحضر فى الذهن التعبير «بشحمه ولحمه» ، الذى أصبح شعبياً لشيوع دورانه وإلفه على الألسنة ، خصوصاً إذا ما جرد من حركات الإعراب فيه ، فيفجأنا هو الآخر وقد جرد النورية من الشحم ، وبتغيير التعبير ليصبح أكثر دلالة وصدقاً على الحالة التى يتحدث عنها . . النورية الخفيفة اللحم ، الضامرة العود . . ويشعر بالهزة التى يخلقها الكاتب المبدع من خلال هذا التغيير المفاجىء فى التعبير الشائع .

وقد لا نحس فى القصة بما يشغل الكاتب بعنصر الزمان الظاهرى ، وإن لم يهمل هذا العنصر تماماً ؛ فاكتفى ، كما فعل فى قصة « بوابة مندلباوم » ، بتجديد الإطار الزمنى العام للأحداث ، واختار فى كل من القصتين لحظة زمنية مشرقة يبدأ فيها الحدث المحورى ، فزنوباً « رآها فى ذلك الصباح النيسانى المشرق » . وقد يكون لمثل هذه اللحظة دلالة على ما يبطن الكاتب من حس التفاؤل والأمل . ولكن فكرة الزمان فى القصة تتبدى حقيقة من خلال إضمارها فى روح الحاضر حتى عندما يتحدث الكاتب أحياناً بصيغة الماضى ؛ إذ إن الحديث بهذه الصيغة لا يقصد به الحدث الماضى لذاته ، أو تسلسل هذا الحدث مع تدحرج الزمن ، وإنما المقصود هو تسخير الماضوية أو توظيفها فى خدمة الآنى والآتى معاً . . أو خدمة أفكار الكاتب وأهدافه ، أو إضاءتها . وتؤدى هذه المهمة بمقدار إيلاج هذا الماضى فى روح الحاضر ، وانداحه أو إضماره فيه . وقد يكون طابع قصة الفكرة الذى يسم قصص إميل حبيبى عموماً ، هو الذى يفرض هذا التوجيه للزمان وفهمه من هذا المنحى . ولذلك فإن القارىء يظل يحس ، من خلال روح الاستمرارية فى الزمن ، سواء كان الفعل ماضياً أو مضارعاً ، بحيوية الموقف والفكرة .

وكما يتمتع إميل بحساسية شفيفة نحو الزمان ونحو التعبير ، فإنه يبطن فى نفسه روحاً عظيمة من النقد المتهكم والسخرية الجادة ، التى تسعفه فى كثير من المواقف على الغمز والتلميح دون التصريح . يشكو على لسان هند ، جامعة بقول البر وهى تخاطب زنوباً : « . . . أما بقولى الآن فلا تجمع سوى قروش غير مثقوبة . حتى فتحات القروش سدوها علينا يا زنوبا » . ويعلق على طبيب الوادى الذى أراد أن يجس نبض زنوبا ، وكان فى الواقع يمتحن بقايا النبض فى قلبه (!) ، فيدعوها إلى أن (تبصر له مستقبله) ، كما كانت تفعل عندما كان يعود من الجامعة فى الشام . ويعلق القاعد على عتبه الستين ، فيقول : « فمن أيام الدراسة فى الجامعة كان يحب النظافة ويحب السترة . ولذلك ، حين كانت تأتيه النورية إلى غرفته كان ينادى على صاحبة البيت

أن تحمل إلى غرفته طستاً مليئاً بالماء ؛ فكان يبدأ بغسل النورية . لماذا تريد الماء يا جارنا ؟ - حتى تبصر لى مستقبلى يا جارتنا . بالماء ؟ إن فتح البخت لدى النور أشكال وألوان !» .

« والحقيقة أنه ما من أحد أحبها كما أحبها صاحبنا هذا . وقد عرفها تمام المعرفة ؛ وهى تحبه أيضاً »(٣٨) .

وحتى هو نفسه . القاعد على عتبة الستين لم ينج من روح هذه السخرية وغمزها : « لم يشأ القاعد على عتبة الستين أن يحرك الماضى ؛ فهو يعرفها أيضاً ، وهو يحبها أيضاً ، ولكنه صار يعرف نفسه »(٣٩) . وتحلو غمزات إميل فى بساطتها وعفويتها ، كما تحلو فى خبثها ؛ إذ تأتى أحياناً من خلال جملة معترضة قصيرة ، كما فى قوله وهو يتحدث عن زنوبا أيام كانت تخطر فى أزقتهم : «تارة لوحدك ، وما أبدع هذه التارة [!] وتارة مع والدك - هل هو والدك يا زنوبا ؟ » . وتأتى أحياناً عبر لفظة واحدة تحمل خصب الدلالة من خلال الاستعمال الشعبى العامى ، « . . . ومثل المعلم الذى (كبسناه) يقبل المديرة ، فما عاد وما عادت فى الفصل التالى »(٤٠) .

إن إميل حبيبى ، بسخريته وبأسلوبه كليهما ، يذكرنى بأمين الريحانى الأديب المشهور بسخريته الجادة ، وبأسلوبه الرشيق القريب من القلب* . ومن أبرز مقومات هذا الأسلوب البساطة والصدق والعفوية ، وكلها صفات متأتية عن استقطار روح الفصحى والعامية معاً فى لغة سليمة سهلة وميسورة ، تعبر تعبيراً طبيعياً عن أعماق النفس فى ثرائها وفى بساطتها . وبذلك يتحقق للكاتب أسلوبه المتدفق بالحيوية والصدق ، فيقربه من القلب ، ويجعله يشيع جواً من الدفء والحميمية .

يحدثنا إميل عن بعض ذكريات فترة طفولة الراوى ، وأنه كانت تدهمه أحياناً بعض أطياف حتى «انتشر فى الزقاق خبر أن الصبى غير طبيعى . ولما وصل الخبر إلى والده الكهل ربطه أخوه الكبير بعرق الباب ، وانهال أبوه عليه بالحزام حتى أعاده صبياً طبيعياً» .

«ومنذ ذلك الحين انقطعت أطيافه ، ومضى شبابه كومضة الحلم ، ينجب البنين والبنات بأطيافهم . ولا يجرؤ على التفكير فى الماضى حتى لا يعير بالسذاجة . طفولة فتحت صدرها لقبض الريح» .

«وها هو الآن ، وقد قعد على عتبة الستين يراقب سابلة الحياة التى لا تنقطع . . . تدهمه أحلام اليقظة من جديد ، أشد مما كانت دهمته فى طفولته ، حتى اختلط الأمر عليه ، وضمها بين أضلعه له ، وله وحده . ولم يبق له أخ كبير يربطه بعرق الباب . ووالده صارت عظامه مكاحل . لقد صار هو نفسه والداً !» .

«ولو جئت الحقيقة لوجدت الفرق عظيماً بين أحلام الأمس وأحلام اليوم . . .»(٤١) .

إن استعماله ألفاظاً وعبارات مثل «عرق الباب ، صارت عظامه مكاحل ، ولو جئت الحقيقة» ، ضمن هذا الأسلوب السمح ، وفى مثل هذا الجو الجاد الذى يعرض فيه تأملاته العميقة يقشع من هذا الجو غيوم التعقيد ، فيصفو الأسلوب صفاء النفس ، ويصيب نفوس القراء بعدوى هذا الصفاء ، ويحرك فيها شعور الانتعاش الكامن فى منابع هذا الصفاء فى النفس الإنسانية .

وبهذه الروح يقيم إميل حبيبى ، من جميع هذه المواد والعناصر ، أبنيته القصصية فى رحابتها وضبطها ، ويملأها بشخوصه وأحداثه ، وبطريقته الموسومه بوسمه . وهذه القصة ليست قصة الحدث المتنامى أفقياً ، كما أنها ليست قصة الشخصية - البطل ، ومن ثم ليست قصة البطولة الفردية ، وإن كانت هناك شخصية محورية تتركز حولها معظم خيوط الأحداث ، وإن لم تكن هى ناسجتها . والأحداث فى هذه القصة جزئية ورأسية ، تتفاعل والشخصيات عمقياً ، وتتكامل بها ومعها فى سبيل الكشف عن هدف القصاص وغاياته التى يتغياها . وهكذا تبدو العمليتان أشبه شىء بالداومة ، لابد لها من محور رئيسى تدور حوله . ولكن هذا المحور يتغير فى أحد طرفيه بين الحين والآخر ، فتنزلق بالتوالى على محاور متعددة حسب مقتضيات الكشف عن الهدف الرئيسى للقصة ، الذى يظل هو البؤرة المركزية فى آفاقها . ويمكن أن نسمى هذا النمط من التكنيك «تكنيك الدوامة» ، حيث يتكشف الهدف فى القصة مع دوران دوامة الأحداث والشخصيات ، وبالانتقال على أطراف المحور المتعددة فيها . وقد ترتب على ذلك أمران ؛ أحدهما ، عدم بروز عنصر التنامى والامتداد فى الزمن ؛ لأنه ليس هناك نمو أفقى فعال ، لا فى الأحداث ، ولا فى الشخصيات ، وإنما النمو الفعال يتم عمقياً ، ويتمثل فى الكشف . وثانيهما ، بروز عنصر التأمل والتحليل العقليين عبر التوسل الفنى بالرمز أو بسواه من أجل التوصيل والوصول ؛ توصيل عناصر الهدف وجزئياته ، والوصول إليه مكتملاً فى النهاية ، يتكشف بالمنطق أو بالإيحاء .

وبهذه الأساليب التى يتوسل بها إميل حبيبى يتخلق عالمه القصصى ويتكامل ؛ ذلك العالم المتميز بأجوائه المحلية ، الذى يبدو أقرب ما يكون إلى الروح الإنسانى الحميم ، وبروحه الفلسطينية ، حيث يبدو أبعد ما يكون عن التعصب الإقليمى الذميم . . صدقاً مع النفس ، وإخلاصاً للقضية والفن .

---

* قضيت عدة سنوات فى إعداد رسالة الماجستير حول «أدب الرحلة عند أمين الريحانى» ، ويمكن للقارىء أن يلمس التشابه الواضح بين أسلوبى الأديبين ، وبخاصة فى كتاب الريحانى «قلب لبنان» ، وهو عبارة عن تسجيل لبعض سياحاته ورحلاته فى داخل لبنان .

٣- قصة «مرثية السلطعون»

والعمل الرابع والأخير فى هذه الأعمال هو قصة «مرثية السلطعون» ؛ وقد كتبها ونشرها بعد هزيمة ١٩٦٧ ، حيث كان قد استوى عوده الأدبى فى هذه المرحلة ، وبدأ فى النضج وغزارة الإنتاج من بعد ذلك ، حتى لقد تحول إلى كتابة (القصرواية) ، والرواية ، ثم المسرحية ، بعد أن كان قد تفرغ للعمل الأدبى فى وقت لاحق .

وميزة إميل حبيبى أن كل أعماله الأدبية هذه سياسية وطنية ، تدور حول موضوعات متشابهة ، بل تكاد تكون موضوعاً واحداً . وهو إذا كان لا يمل الضرب على الوتر الواحد ، فلأنه قادر على استغلال خصب الموضوع والتنويع فى ألحانه . ولاغرابة ؛ فالموضوع ، مصير شعب ووطن ، وقضية حياة على مستوى الفرد وعلى مستوى الجماعة . . ومن هنا يتوافر الخصب فى الموضوع ، ويتأتى التنويع عليه . ويظل الحديث عن آثار النكبة الفلسطينية ومظاهرها فى مرحلتيها الأولى (١٩٤٨) ، والثانية (١٩٦٧) حديثاً يمس الجوانب الإنسانية المأسوية فيها ، كما يمس الجوانب النضالية ، وكلها جوانب لا تنتهى ولا تقف عند حد ما تهيأ له الأديب الذى يتوفر على تناول هذه الجوانب واستشراف بعض أبعادها .

وإميل حبيبى فى «مرثية السلطعون» يتحدث عن بعض المظاهر والآثار الإنسانية والمأسوية للنكبة فى مرحلتيها ، ويحدد طريق النضال وأسلوبه من وجهة نظر فردية - حزبية ، وذلك من خلال تعرض الراوى فى القصة (الكاتب نفسه) لبعض جوانب من حياة الشخصية الأخرى الوحيدة فيها (حريز اليقظان) ، بأسلوب فنى متميز وباعث على النشاط والتأثر . ولا نحس أن هناك فى القصة أية شخصية أخرى إلاّ من خلال تلك الإشارة الوحيدة إلى أن القصة - المرثية كتبت بناء على طلب شخص ثالث فى ذكرى الأربعين لوفاة المرحوم (حريز اليقظان)[٤٢] ، دون أن يذكر اسم ذلك الشخص الثالث ، أو تعاد الإشارة إليه .

ومنذ البدء ، ومن قبل أن نتناول هذه القصة بالتحليل ، أود أن أشير إلى ملاحظة تلفت النظر فى أعمال إميل حبيبى الأدبية فى هذه المرحلة الجديدة . وهذه الملاحظة ، وإن كانت شكلية ، إلا أنها تتصل بلب الموضوع الجوهرى الذى يشغله فى أعماله كلها ؛ وهى تقديمه كل كتاباته ببعض أبيات شعرية أو غنائية (سنشير إلى ذلك ، كل فى مكانه) ، تتغنى بالوطن وبمحبته ، أو تبشر بالعودة . وهذه القصة يصدرّها ببشارة ، بيت من الشعر لعبد الله بن عبد الأعلى :

ليس آت ببعيد
بل قريب ما سيأتى

وعلى الرغم من صدمة الحرب فى حزيران ١٩٦٧ ، وثقل الهزيمة ومأسويتها ، فإنها لم تفقد أدباء الأرض المحتلة توازنهم ، ولم تضعف إيمانهم ولا آمالهم فى حقهم وحق أهلهم فى الوطن والعودة . وأعتقد أن مثل هذه الظاهرة اللافتة للنظر فى كتابات إميل فى هذه المرحلة مظهر من مظاهر الإصرار على المقاومة العنيدة أمام الإحساس بالتحدى الجديد . والقصة كلها كأنها رد على هزيمة حزيران ؛ فقد جاءت أثراً من آثارها ، ودعوة إلى النضال بطريقة الحزب . . وإميل حبيبى الذى مثل دور الكهل القاعد على عتبة الستين فى قصة «النورية» ، يراقب الحياة ويتأملها ، ويحدد الاتجاهات فيها ويرشد إليها ، كان قد قام عن عتبته فى نهايات القصة ليندمج فى سابلة الحياة ؛ وها هو ذا يقف هذه المرة ليمثل دور المناضل - المعلم والمرشد لطريقة النضال الصحيحة فى رأيه . ومن موقف الراوى فى «القصة - المرثية» يستعرض الكاتب شريطاً خصباً من نضال صديقه القديم الحميم (حريز اليقظان) ، الملقب بـ (السلطعون) ، فينتقد أسلوبه فى النضال ، ويدعو إلى أسلوب حزبه وطريقته ، حيث يراهما توصلان فى النهاية إلى الأهداف الوطنية . وإلى جانب ذلك كله ، فإنه يطلعنا على بعض آثار النكبة ومظاهرها فى حياة العرب فى الأرض المحتلة ، كما رأوها وكما عاشوها . ومثل هذه الآثار والمظاهر الحياتية كثير ؛ وهى تشبه أن تكون مضغاً نابضة ، لتظل شواهد على عناصر المأساة الإنسانية فى حياتهم .

وإذا كانت صعوبة الكتابة فى الموضوع الواحد ومخاطرها يمكن تجنبها بإجادة الاختيار من عناصر هذا الموضوع خوفاً من التكرار ، وبتنويع وسائل القص الفنى خوفاً من الإملال ، فإن إميل حبيبى أضاف إلى هذه الصعوبة ومخاطرها فى قصته مأزقاً جديداً ؛ إذ قلل من عدد الشخصيات فيها إلى ما يكاد يقتصر على اثنين فحسب ، وجعل الدور الأساسى للراوى منهما (الكاتب نفسه) ؛ الأمر الذى كان من الممكن أن يجعل العمل أقرب ما يكون إلى الخبر ، فيفرض على كاتبه أسلوب الحكاية والإخبار السردى،ولكن أديبنا ، بقدرته القصصية ، أطال بعض الشىء فى عمله ليتجاوز به حدود الخبر ، فبدأ قصة قصيرة مكثفة ومركزة ، كما حاول أن ينوع فى أساليب العرض وطرائقه ؛ فمن الإخبار والسرد بالاعتماد على الفعل الماضى كثيراً ، إلى التأمل والبحث وطرح القضايا والتساؤ ل حولها ، ثم عرض الإجابة وإردافها بالتعليق أو شفعها بالقسم أحياناً ، ومحاولة إشراك المخاطب فى بعض المواقف . ولا يفوته فى بعض الأحيان أن يستغل ، بفطنة وذكاء ، عنصر المفاجأة القائم على تغيير شكلى بسيط فى تعبير مألوف درج الناس على سماعه فى صورة معينة ، بحيث يقلب معناه ليخدم غرضه ، ويثبت بذلك حقيقة مخالفة . وإلى جانب هذا ، فهو ماهر فى التقاط مواد الذكريات عن أيام النكبة وبعض مظاهرها ، يذكرها بلسانه مرة ، ويحدث عنها على لسان صديقه مرة أخرى ، بحيث تبدو أحداثها طازجة ومؤثرة ، خصوصاً عندما يلجأ إلى تجسيد المفارقة الإنسانية فيها ، بنبش

عناصرها ، وتعميق الإحساس بها . وعندما يلجأ الكاتب إلى التقرير أو إلى النفى أو الحوار القصير ، فإنه يقصد فى كل الحالات التنبيه على بعض الوقائع ، ولفت النظر إلى ما فيها من عناصر الدهشة والغرابة . وهو فى كل هذا التنويع ، وبهذه المراوحة بين الأساليب المختلفة ، وعلى الرغم من إبدائه السخط أحياناً ، يظل هادئاً رزيناً ، سمت المعلم والمرشد الحكيم ، وإن لم يفقده هذا السمت خفة الظل وروح التندر والظرافة ، حتى لتصوره أحياناً يغمز بعينه من بين السطور ومن فوقها . وهو فى كل ذلك يغنى موضوعاته ويبرزها فى أعمق صور الإقناع والتأثير .

وبطبيعة القصاص الملتزم فى إميل حبيبى ، فإن قصته فى جوهرها تقوم على فكرة أو مجموعة أفكار ، يسخر ، فنياً ، كل عناصر القصة من أجل بلورتها ، وفى سبيل تعميقها والدعوة إليها . وهكذا ، وعلى غرار قصصه السابقة فإنه يفتتح قصته هذه بطرح فكرة تأملية يستغرق فى تأملها كأنه مشغول ببحث علمى ، يجمع فيه الآراء المتعددة ، ويحاول أن يحاكمها بعقل الباحث المفكر ، دون أن يجف أسلوبه أو يلحق به أى قدر من العسر أو الانقباض ؛ بل على العكس ؛ فإن أسلوبه ، بهذا النظر التأملى الاستغراقى ، يزدهى ويزداد نضرة بما يأتلف فيه من روح الفن وطابع العلمية ، يضفيهما فى كثير من اليسر والاطمئنان والشفافية . ولولا روح التفنن لديه لما كان ضرورياً أن يقدم إلينا صديقه بلقبه الذى عرف به منذ الصغر (السلطعون) ، ليستغل هذا اللقب الذى خلق كل مسوغات انطباقه عليه ، من أجل إضفاء طبيعة (السلطعون) البحرى فى سذاجته على (حريز اليقظان) فى تصرفاته ، وربما لينطلق إلى الرمز به كذلك إلى «كل أصحاب القلوب الطيبة ، المحاربين المنقلبين على ظهورهم ، الذين يزيد عددهم على عدد رمل البحر»[43] . وإذا ما تذكرنا أن القصة كتبت بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، فإنه لا يبقى إلا أن يضاف إلى عبارته السابقة (من المحيط إلى الخليج) ، لينكشف الرمز ويصرح به . وكاللقب ، الاسم ؛ (حريز اليقظان) ، يشف بكلا شقيه أو ركنيه عن دلالة الحذر والتحرز الشديدين ، لكى يكشف فى نهاية القصة ، أنهما كالانفعال المتطرف والاندفاع العصبى . . تؤدى كلها فى النهاية إلى الإخفاق والخيبة .

إن هذا المدخل الفنى فى القصة يشبه أن يكون بهواً مركزياً باهر الصنعة والإحكام ، منه تنبثق ، وفيه تعود لتلتقى عناصر القصة البنائية والمضمونية . ولذلك فقد كان جديراً بهذا الجهد الذى صرفه القصاص فى تشكيله ورفع دعائمه ، كى يبسط ، على أساسه من بعد ، تفسير كل الأحداث والمواقف . ويستغل إميل قدرته الفائقة على دقة الملاحظة ، وعمق النظر والوصف فى تفسير طبيعة الألقاب ومصدرها ، والسر فى إطلاقها ، فيقدم خلاصة نظر فكرى متفنن وشائق ؛ وعن مصدرها ، وإن كان فى الغالب لا يعرف ، يقول « والحقيقة هى أن ألقاب «ولدنتنا» ، مثل النكتة ، لا يعرف مصدرها . ولكنها تلصق ، وهمى فيها أكبر من همه . فكنت ألاحق هذه القضية ، فلاحظت فيما بعد ، أن أم الولد كثيراً ما تكون البادئة بإطلاقه على ولدها . فألقابنا تشف عن طبائعنا ، وأمهاتنا أدرى بنا »[44] . أما فى تفسير طبيعة الألقاب والسر فى إطلاقها ، فقد حسب فى البداية أنه يقع عليهما فى مظهر الإنسان وفى بعض حركاته أو تصرفاته . وبالنسبة لصديقه (السلطعون) ، فإنه وقد أغدق عليه هذا اللقب ، يروح فيضفى عليه شكل سرطان البحر وهيئته ، حتى لتحسب أن الله سبحانه قد أحال هذا الحيوان ، فى شكله وهيئته وصفته ، إلى إنسان تمثل فى (حريز اليقظان) : « وكنت أحسب أن لقب سرطان البحر علق به على مظهره الخارجى . فإن مشيته غريبة ـ الكتف اليمين (كذا) مندفعة إلى أمام ، والقدمان منفرجتان مثل البركار المفتوح ، اليمين تؤشر على اليمين ، والشمال على الشمال ، فى إصرار البوصلة . وإذا أضفت إلى ذلك قامته الطويلة النحيلة ، وعنقه الممطوط ، لا تحتاج إلى معرفة سابقة بهذا اللقب حتى تبادره به »[45] . ولكنه وقد تعمقت معرفته بصديقه ، وبعد أن تعرف طبائع سرطان البحر ، يكتشف أن هناك من الصفات الباطنية ما يربط بينهما ، أقوى مما يربط الشكل والمظهر الخارجى . ويستغل هذا الاكتشاف ليحقق صدق اللقب ، وليزداد قرباً من قارئه وهو يعلمه قصور النظر لديه فى بداية الأمر ، حيث يوجه له الحديث معترفاً بخطئه : « ولكننى كنت مخطئاً ، فلما أغرمت بصيد السمك ، وتعرفت على طبائع سرطان البحر ، وعرفت صديقى المرحوم حريز اليقظان كما يعرف السر كاتمه الأمين ، أدركت أن الألقاب تتناول ما هو أعمق من المظهر الخارجى ، وتعرينا . كان المرحوم ، فى طيبة قلبه وفى سذاجته ، أشبه بسرطان البحر فى سذاجته التى لا نظير لها . ولو كان العرب أهل شواطىء لاستعاضوا به عن النعامة فى أمثالهم ـ يكون يجرى مندفعا ، فما إن يرى ظلا غريبا فى طريقه حتى ينقلب على ظهره وينصب فكيه استعدادا للقتال ، فيؤسر على أهون سبيل ؛ ولو ظل يجرى لنجا . رحمهما الله ، صاحبى وسرطان البحر ! ورحم كل أصحاب القلوب الطيبة ، المحاربين المنقلبين على ظهورهم ، الذين يزيد عددهم على عدد رمل البحر ! »[46]

وبهذا يمتلك الكاتب فى يده مفتاح شخصية هذا الصديق ، وبه يروح يفسر للقارىء تصرفاته وأحكامه حتى وفاته ، من خلال آراء ومواقف يتخذها تجاه الأحداث منذ ما قبل النكبة الأولى عام ١٩٤٨ . ومن خلال حياة هذه الشخصية وعلاقته معها ، يرفع الكاتب إطارا لتاريخ القضية الوطنية ، يضع فى داخله بعض مظاهر النكبة التى يختارها مع هذا الصديق . وفى الوقت الذى يروح فيه يعرض هذه الشخصية ، ويزيد فى كشف بعض جوانبها وأساليب تفكيرها ، يعرّض بطريقة نضالها ، ويدعو إلى طريقة نضال الحزب ، ويحث على اتباعها ؛ فهى فى رأيه ، التى ستصل بالقضية إلى النهاية (المبتغاة) .

وهـذا الصديق ، (أبـو فلان) كـما عرفـه النـاس فى زمن الانتـداب ، كان لاسمـه هيبة يـومهـا ـ « ومن الأسمـاء مـا لـه هيبة » . كان مناضلا ؛ وقد سجن مع قيـام « إسرائيـل » عام ١٩٤٨ ؛ إذ دل عليه وعلى مخبأ بندقيته(رجال الخيش)(*) الذين تعاونوا مع السلطة الجديـدة . وهو منـذ ذلك اليـوم فى أواخر ١٩٤٨ ، فقد ثقته فى الآخرين ، وصار يرفض الاشتراك فى أى عمل جماهيرى . « وكان يقول لى ، حين كنت أجيئه مستحثاً : لايصلح العمل المجدى إلا مع ناس تأتمنهم . الحذر ضرورة ، والثقة طيش . حزبك على الرأس والعين ، ولكنه مفتوح ، فلا أستطيع أن أبذر حياتى فيه هباء»(٤٧) . وعاش حياته بعدها « وقد أذهلته النكبة الأولى فانطوى على نفسه . ولم يبرأ كلياً من هذا الذهول حتى ساعته الأخيرة . وأعجب ما فى أمره أن صدمـة حـزيران قـد ردت إليه بعض أنفـاسه ، مثلهـا (كذا) تفعـل الصدمة الكهربائية بمرضى الأعصاب »(٤٨) . ومع ذلك ، وفى كلتا الحالين ، عاش يؤرقه السؤال (الدوّام) الذى ظل يهجس به ، ويلح فى البحث عن الإجابة عنه : « ماهى النهاية ؟ » .

ويبرع الكاتب الذى لم ينقطع عن التردد على بيت صديقه منذ زمن الانتداب ليبادله الرأى والمسارة فى اختيار المواقف المثيرة التى تبعث هذا السؤال وتشعله فى نفسه ؛ وكلها نماذج تجسد بعض آثـار النكبة ومـظاهر المفـارقات الـلاإنسانيـة فيها . وليعـذرنى القارىء الكريم إذا كنت سأطيل فى الاستشهاد بهذه المواقف ـ النماذج بما فيها من تفصلات جزئية ؛ لأن هذه المواقف فى ذاتها توقفنا عـلى بعض مظاهـر الحياة التى عـاشـــها عـرب الأرض المحتلة مقهورين مغلوبين على أمرهم ، دون أن نسمع بالكثير منها ، ولأن التفصيلات الجزئية فيها تجسم أحيانا لب المفارقة اللاإنسانية ، فتكون فيها بمثابة الدم الموار . يتحدث الراوى عن بعض هذه اللقاءات ، فيقول « . . . فجلسنا ننظر حوالينا إلى شعب بقضه وقضيضه ، وقد هام عـلى وجهه فى ليلة غبـراء . حدثته عن البيوت التى دخلناها فى حيفا فوجدنا القهوة مصبوبة فى أكوابها وما وجد أصحابها وقتاً لشربها قبل الـرحيل ، فحـدثنى كيف رحل جيرانه ، كأنما وباء خبيث أنتشر فى حارته . بدأ بالجار فانتقل إلى جاره . خلا بيت فأخلى ما حوله . وخرجت سيارة محملة بمتاع دار ، فأكترى الآخرون دواب ، وآخرون استدبوا أرجلهم . وبادرنى بالسؤال : ما هى النهاية ؟» .

« وأذكر يوماً حين عاد من زفاف أحد أقربائه فى قـرية بيت صفـافا ، فى ضـواحى القدس التى شقتهـا اتفـاقيـة رودس ، بالأسلاك الشائكة ، إلى شقين ؛ إسرائيـلى وأردنى . عاد وقـد استبد به هذا السؤال . قال إنهم شرفوه بأن اختاروه ليتأبط ذراع العريس ،« فلا تزال فى هيبة هذا الاسم بقية » . وكانوا يزفون العريس فى شارع القـرية الـوحيد . وعـلى يسارهم الأسـلاك الشائكة التى تحـز القريـة إلى قسمين : وسـار العريس وحـوله أقرباؤه وأصحابه فى القسم الإسرائيلى ، بينما سار بقية أقربائه وأصحابه ، يهزجون ويزفونه ، إلى جانبهم من وراء الأسـلاك الشائكة فى القسم الأردنى . وقد حافظ كل فريق على مقتضيات الامتناع الكلى عن تبادل الحديث فيـما بينهما ، لما فى ذلك من اتصـال ممنوع بـالعدو ، هـذا القريب بعـدوه القريب ، وذاك القريب بعدوه القريب ، سوى الزغاريد التى تشق كل ما خلقه الله من أسلاك شائكـة ، ولا يفهمها الـرقيب على القـريب . فصاح : ماهى النهاية ؟ » .

« فى يوم آخر ، استيقظنا على الخبر الداهم عن اعتقال عائلة الإبراهيمى المعروفة ، بجميع رجالها ونسائها ، وهم جيرانه ، فأخبرنى همساً بأن ابنهم اللاجىء فى الأردن عاد متسللاً ، واختبأ فى الدغل ، وأرسل فى طلب أخيه ، فجاءه ، ثم جاء والده ، ثم جاءته أمه على رأسها طبق محمل بالدجـاج المحمر ، ثم جـاءه إخوته ، وأخواته ، وأبناء عمه ، وأخواله ، فاعتقلوا جميعاً . لقد أتم سرد الحكاية همساً ، ثم صاح : ماهى النهاية ؟ ومط عنقه المطوط : أريد أن أعيش حتى أرى كيف تكون النهاية »(٤٩) .

وتصـدمهم هزيمـة حزيـران . . ويزور الكـاتب (بسيارتـه الإسرائلية) مدينة رام الله ، ويسأله صديقه : « فى سنة ١٩٤٨ اضـطررت إلى تـرك بيتـكِ فى رام الله والمجىء إلينـا ، فهـل تصورت ، حتى فى أضغاث أحلامك ، هذه العودة إلى بيتك فى رام الله ؟ ما هى النهاية ؟ ما هى النهـاية ؟»(٥٠) . وأمـام هذه التسـاؤلات البـاحثـة يطرح الكـاتب رؤى الحـزب وأهـدافـه السياسية ، يقول «فأبسط أمامه رؤيانا السياسية عن المستقبـل الممكن الـوقوع ، حيث تـزول أسباب الكـراهية والـريبة بـين الشعبين ، فلا تبقى قضية إقليمية أو قومية إلا وتنفرج عقدتها . ولا شك فى أننى كنت أردد على مسامعه حقيقة الفارق ما بين : مسلكه ومسلكنا ؛ فبينما هو يريد أن يعيش حتى يرى كيف تكون النهاية ، نحن نريد أن نعمل من أجلها . . . نحن لا نتساءل عن النهاية منذ سنة ١٩٤٨ فقط ، بل منذ بدأنا نشترك فى المظاهرات والإضرابات » .

ويحاول الكاتب أن يصور بعض جوانب الحياة السياسية بين العرب ، فيفضح تلك الفئة التى تعاونت مع السلطة ضد حزبهم (يـذكرنـا ذلك بنمط شخصيـة ـ حسين ـ فى تمثيليـة « قـدر الدنيا ») ، حيث «تهاوى الرجال مثل ذباب على جيفة ، ينهشون لحومنا الـطرية وهم يعتـذرون : نريـد أن نعيش !»(٥١) . أما صديقه الفقيد ، فقد كانت منقبته الوحيدة أنه رفض «أن يكون علينا . . . لقد أحجم عن العمل معنا ، ولكنه رفض التفريط بما كان لاسمه من هيبة ، فعاش محترساً ـ هذه هى منقبة المرحوم

(*) هم رجال تستعين بهم السلطة فى معرفة الناس الوطنيين ، يتخفى الواحد منهم فى كيس من الخيش لايظهر منه سوى عينيه ، ويظهر أمامه حشود الناس أو الرجال (المشبوهون !) . وقد استعملت إسرائيل هذه الطريقة كثيراً فى فلسطين وفى جنوب لبنان ، وأشار إليهم إميل فى كتاباته أكثر من مرة .

حريز اليقظان التى دفعت إلى السير وراء جثمانه مئات من عارفى فضله ، حامليه إلى مثواه الأخير »[٥٢] .

وهكذا يعلى الكاتب هذا الجانب الايجابى فى شخصية صديقه ، ولكنه فى مقابل هذه المنقبة يستثير فى شخصية سلبياتها ليصل بها فى النهاية إلى الإخفاق المساوى للانتحار بسبب تطرفه ، سواء فى الجوانب السلبية (الحذر الشديد والتحرز واليقظة !) ، أو فى الجوانب الإيجابية (الحماسة والاندفاع فى المواقف الوطنية) . ويبدأ الكاتب فى الإعداد لهذه النتيجة منذ راح يزيد فى يقظة صاحبه وتحرزه ، ويدفع بالأحداث إلى التأزم . « وبمرور الأيام أثقلت اليقظة على صاحبنا المرحوم حريز اليقظان » حتى يصل به إلى حد الهياج ، وقد تبين أن أحد أعضاء الحزب كان عميلاً مأجوراً زرعته السلطة فى صفوف الحزب . ففى الوقت الذى يبدو فيه الكاتب فى هدوء المجرب الواثق وهو يربط نضال الحزب بقواعد شعبية مكينة ، « وهل استطاع المزروعون . فى يوم من الأيام ، أن يحرقوا ما زرعه الشعب بأكفه ؟ »[٥٣] ، يبرز لنا صاحبه اليقظان وقد تعمق فى نفسه الحذر إلى حد الخوف ، حتى من (خياله) كما تقول العامة ، فقد هجر قهقهته ، وأصبح متجهماً ساخطاً متأففاً ، لا يتحدث فى السياسة إلا همساً ، وهو يطلق جهاز (الراديو) عاليا ؛ فقد راحت تتأكله الوساوس والهواجس ، خصوصاً وقد « استدعوه أمس وحققوا معه فى حديث جرى بينى وبينه فى بيته ، وأن ما نقلوه صحيح ، وأنه متأكد من أنهم زرعوا ، فى هذه الغرفة من بيته ، آلة التقاط للصوت ، فلا يصلح الكلام هنا . قلت : ولا فى أى مكان آخر ؟ قال : ولا فى أى مكان آخر . قلت : بل يصلح الكلام الصحيح فى كل مكان . قال : الحذر الحذر »[٥٤] .

ويطل علينا إميل فى صورة الجاحظ الساخرة ، كأنه يستلهم رسالته فى قاضى البصرة التى وصف فيها عبد الله بن سوّار ؛ فقد وصل الأمر بحريز اليقظان إلى ما يشبه أن يكون هوساً ؛ فلم يعد حديثه سوى همهمة . « . . .فإذا سألته رأيه فى أمر أطلق من فمه حشرجة ، تارة مبحوحة وتارة خشنة ، على حسب المدلول الذى يريده لهذه الحشرجة . فإذا ألححت عليه رفع حاجبيه تارة ، وأغمض عينيه أو فتحها تارة أخرى . وكان على أن أفهم من هذه الحركات والهمهمات والحشرجات رأيه فى الأمر » .

« وفى إحدى هذه الجلسات نسيت أننى حيوان ناطق فجاريته فى لغة السر العميق التى اختارها إمعاناً فى الاحتراس ، فصرت أهمهم رداً على همهمته ، وأرفع حاجبى فيخفض حاجبيه ، فأخرج الحشرجة من فمى فيرد على بأحسن منها . وبقينا على هذه الحال حتى أديرت القهوة ، فانصرفت »[٥٥] .

وينقل الأمر على حريز ؛ فقد أصبح « رهين المحبسين : بيته وصدره ؛ وراح يدمن الخمر يستعين بها على احتمال الكتمان ، فلا يخرج من بيته إلا لقضاء هذه الحاجة ، أو ليحملها معه إلى بيته محترساً »[٥٦] . وينتقل إميل بشخصيته من النقيض إلى النقيض ، ويختفى فيها (حريز اليقظان) ، ويطغى عليها (السلطعون) بسذاجته وطيبة قلبه . . ينقلب على ظهره ، وينصب فكيه استعداداً للقتال ، فيؤسر على أهون سبيل » ، يخرج من محبسه ليفاجىء الناس بحضوره اجتماعاً انتخابياً يعقده الحزب . ويطغى عليه الانفعال وتدفعه الحماسة ، ويعلو بصوته على صوت الأكف والمتافات ، « يقطع كل نأمة ، ويذهل الحضور . كان صاحبنا المرحوم حريز التفيظان يهتف ، بأعلى ما فى حنجرته التى حبسها دهراً ، بهتافات قومية متطرفة »[٥٧] . ويظل يهذى ويردد دوئما رابط سؤاله المقيم : ما هى النهاية ؟ ما هى النهاية ؟

« اعتقل فى الليلة نفسها . وخرج بعد أسبوع وقد ضرب وأهين ، فوقع فى الفراش ، ولم يخرج من بيته بعدها إلا محمولاً على الخشبة »[٥٨] .

وتأتى هذه القصة ـ المرثية فى أربعين حريز اليقظان (السلطعون) بناء على طلب أحد الأصدقاء تفسيراً لابتسامة صاحبها فى أثناء الجنازة ، وقد سقطت على رأسه تفاحة نيوتن ، فوجد الجواب عن السؤال الذى أقض صديقه المرحوم طوال عمره : « هذه هى النهاية ، ياصاحبى ؛ نهاية الذى لا يتلفت حوله بل يتلفت إلى داخله ، فلا يرى حوله سوى الظلال الغريبة ، فينقلب على ظهره ، وينصب فكيه للقتال . أيهما تقاتل : نفسك أم ظلالك »[٥٩] .

واضح فى هذه القصة أنها ، فى هذه الفترة التى تلت هزيمة ١٩٦٧ ، بما كشفته من نقص فى أساليب النضال ، وتطرف فى الشعارات ، تدعو إلى هدف معين ونهج خاص يقول بهما ويتبعهما الحزب الشيوعى فى الأرض المحتلة . ويوجه الكاتب إلى هذا النهج وذاك الهدف بطريقة مباشرة ، وبأخرى غير مباشرة . أما الأخرى فبإظهار سلبيات نهج الدعوة القومية المتطرفة الموصلة ، فى رأيه ، إلى الانتحار أو ما يشبهه . أما طريقة الحزب ، فتقوم ، فى رأيه ، على الاتزان والهدوء وعدم التطرف ؛ وذلك أدعى إلى النجاح وتحقيق الأهداف . ففى الاجتماع الانتخابى الذى تدخل فيه (السلطعون) باندفاعه وتطرفه ، كان خطيب الحزب « فى عنفوان خطابه ، والتصفيق له يتابع التصفيق ، وأمل الحياة يدفع إلى العمل »[٦٠] . ثم إن جماعة الحزب يتجمعون حول السلطعون ، وهو فى سورة هياجه وثورته ، ويأخذونه بأقصى ما استطاعوا من هدوء ، خارج القاعة . . ثم أخيراً ، وبعد مواراة جثمانه ، « عدنا إلى أعمالنا ، نجمع الرجال مع الرجال ، لنوسع فى الظلال التى يتفيأ بها حائر الخطو نحو ما سيأتى »[٦١] .

إنه نهج مختلف تماماً . . وعلى الرغم من وضوح الدعوة إلى هذا النهج ، وبغض النظر عن الموقف تجاهه أو تجاه الأهداف فيه ، ثم على الرغم من وضوح التكوين الذى خلق عليه شخصية (حريز اليقظان ـ السلطعون) ، فإن القصة لم

تتحول إلى ما يشبه عملاً دعائياً . واستطاع الكاتب ، بحذقه ونضجه الفنيين ، أن ينقذ قصته من السقوط فى هذا المدار . وهو اذ كان مخلصاً لفنه ولمبادئه ، لم يخضع إخلاصه للفن لإخلاصه فى المبدأ والعقيدة ؛ فلم يتدن فى فنه على حساب فكرته وهدفه . لقد ظلت روح الفن تحوم وترفرف فى أجواء القصة من خلال أساليب العرض المتنوعة ، التى مازج بينها فى قوة واقتدار ، بحيث جعل القارىء يظل مشدوداً إلى قصته فى كثير من الشغف والتوقع والإعجاب . وقد أعان على ذلك ما يسرى فى القصة من روح التبسط والعفوية والتهكم الساخر ، على الرغم من أهمية الموضوع وخطورته . وتتجلى هذه الروح فى كثير من المواقف والتعبيرات والألفاظ ؛ وكلها توحى بخبرة الكاتب الحياتية ونضجه الفنى ، وبها يقبض على حقيقة موضوعه فيشكله ويوجهه حسبما يريد ، وبمستوى العمق الفكرى الذى يتطلبه الموقف . فهو يدهشك مثلاً ، إذ يجمع فى شخصه بين هذه البساطة التى تتحدث عن مقعد الدراسة الذى جاور عليه صديقه ، وكان قد « أكلته أسنان من سبقنا فى المدرسة الابتدائية»[٦٢] ، وبين هذه القدرة على التعمق فى بحث ألقاب (ولدنتنا) وأسرارها . وهو من مثل هذه المداخل ينفذ إلى أعماق النفس ، ويكسب ثقة القارىء ورضاه . وأكثر من ذلك ، فإنه ، وهو يؤكد هذا الرضا وتلك الثقة ، يطورهما إلى حد الإعجاب والتعاطف الإنسانى ، حيث يضع القارىء فى دائرة خصوصياته الحميمة ، من خلال لمح شاعرى فياض بالعاطفة والحب الإنسانيين : بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ عاد إميل إلى بيته القديم فى رام الله ، وفى سياق حديثه مع صديقه (حريز اليقظان) عن بعض مفارقات هذه الهزيمة يقول : « ولم أشأ أن أخبره بأننى وجدت البيت الذى سكنته فى رام الله مهجوراً منذ أن أخليته . وبأننى لففت حوله ، وطلعت على عتبته ، ونظرت من إحدى النوافذ عنكبوتاً قد نسج خيوطاً احتوت السقف كله ، فتأملت أن يكون من بقايانا ، فسألته : هل تذكرنى ؟ فظل ينسج خيوطه »[٦٣] . ألا يذكرنا هذا الموقف المأسوى ، بشاعريته الحزينة ، بقصيدة إبراهيم ناجى « العودة »[٦٤] ، التى رأى فيها بيت الحبيب بعد غياب طويل ، وقد خلا من الحبيب وساكنيه ، فقال فى ذلك :

والبلى ! أبصرته رأى العيان ... ويداه تنسجان العنكبوت
صحت ياويحك تبدو فى مكان ... كل شىء فيه حى لا يموت !

إن هذه القطعة الحية من ذكريات القصاص الشخصية لم يشأ أن يطلع صديقه المرحوم عليها ، لعمق تأثيرها ، ولكنه لم يرد أن يفوت على قارئه فرصة معرفتها ، فيختصه بمعرفتها ، كمن يأتمن صديقاً حميماً على سر من أسراره ، تتجسد فيه ملامح قضيته الإنسانية من ناحية ، كما تتلخص القضية الوطنية من ناحية ثانية .

ويبدو إميل فى أحيان كثيرة ذا حساسية لغوية مرهفة ، يقود القارىء إلى دلالاتها بروحه الفكهة ، حيث يمزج فيها بين السخرية والجد ، فيطلعه على أعماق مشاعره إذ يكشف عنها من خلال مفاجأته بتغيير ظاهرى بسيط فى تعبير شائع ، أو بعبارة تبدو معترضة ، أو بلفظه تبدو ، باستعمالها ، ناشزة فى جو البساطة العام ، وإن جاءت فى السياق لتوقظ فى الذهن نشوز الحالة فى الموقف العام . يقول فى تفسير ابتسامه ، وليس ضحكه ، فى جنازة المرحوم حريز اليقظان : « أما والله ما ضحكت ياأخى ، وشر البلية لا يضحك ، ولكننى ابتسمت ؛ لأننى وجدت ، على حين غرة ، الجواب عن السؤال الذى أقضه طول حياته . ولو كنت وجدت هذا الجواب وهو على قيد الحياة ، وأخبرته به ، لا بتسم معى . وفطنت إلى طيبة سرطان البحر ، فجعلته عنواناً . وستبتسم أنت أيضاً ، حباً وحسرة ، حين تعلم عنه ما علمت »[٦٥] . وفى حديثه عن هتافات صديقه العالية فى اجتماع الحزب الانتخابى يستعمل كله (نأمة) بغرابتها فى سياق لغته البسيطة ، فتجسد بنشوزها فى سياق الجو العام نشوز صاحبه فى سياق الاجتماع .

هكذا هو إميل حبيبى حين يكتب آثاره الأدبية ؛ يستحيل باستغراقه فى موضوعاتها إلى كتلة حية من الحساسية والنبض : يعيش موضوعاته بهذا النبض ، ويتنفسها بتلك الحساسية .

٤ ــ عالم إميل حبيبى القصصى .

يلحظ القارىء من خلال الدراسة المفصلة لهذه الأعمال القصصية أن كاتبها صاحب رؤية فكرية وسياسية واضحة ، وأنه ، بصفته مبدعاً ، يشكل هذه الرؤية من خلال عالم فنى خاص ، يدأب على تصويره واستكمال عرضه من خلال أعماله كلها . وتنبثق هذه الرؤية بشكل أساسى من الهاجس الوطنى القرين الذى يتسلط على الكاتب ويشغله كهم مقيم ، فلا نجد فى قصصه اهتماما آخر إلى جانب الهم الوطنى ، إلا بمقدار ما يتشبع به هذا الهم من الحقيقة الإنسانية . وإذا كانت الحياة ، كما يقول محمد يوسف نجم ، « تمتد بتجاربها وراء الشاعر لتجنح خياله وتمده بالصور والتشبيهات ، ولكنها تنبسط أمام القاص ليسرح فيها بصره وحواسه وفكره ، ويجعلها موضوع اهتمامه وتطلعه وأمله ، وعندما يعمد إلى تصويرها فإن غايته من وراء ذلك هى أن يبرز المعنى الذى تنطوى عليه أو يراه هو فيها »[٦٦] ، فإن إميل حبيبى القصاص يركز اهتمامه على بعض مظاهر القضية الوطنية وآثارها فى حياة الناس ، فى إطار الحياة العامة التى يحياها مجتمعه ، ويختار هو أو يستلهم منها ، عناصر عالمه الفنى . ولا يهمنا فى الحقيقة أن تكون مواد عالمه القصصى وعناصره حقيقية أو متخيلة ، فيكفى أن يختلط ما يمكن أن يكون اختاره من الحياة الواقعية بما يمكن أن يكون اخترعه من عناصر هذا العالم ، حتى يتشكل لديه من مزاج الحالتين عالم فنى قد يكون ، بنماذجه ، أصدق فى الدلالة من العناصر الواقعية ذاتها . وهل

هناك من هو قادر على الإحاطة بكل عناصر الواقع واستقصاء مواده جميعها ؟

وبموهبته الفذة ، وقدرته الشجاعة على امتشاق الكلمة ، أحال إميل حبيبى عناصر هذا العالم جميعها ، المختارة منها والمخترعة ، إلى لقطات ذكية تشف عن مدى معايشته مأساة مجتمعه ، وتمثله لحقيقة الوطن وقضيته ، وللأفكار والرؤى التى تتحكم فى تشكيل هذا العالم ، بحيث أصبحت روح المأساة الوطنية فى أعماله تمثل صفة الفلسطينية وجوهرها فى هذه الأعمال ؛ فقد تمكن ، بجدارة ، من بلورة نبض الحياة الحقيقية والبشر الحقيقيين فى فلسطين المحتلة وملامحهم . لقد مثل بشخصية الراوى أحياناً ، وبشخصية الكهل القاعد على عتبة الستين أحياناً أخرى ، ومن خلال بعض شخوص قصصه ، وبخاصة كبار السن من أهل التجربة والخبرة فى حياة فلسطين قبل النكبة ومن بعدها ــ مَثَّل عن طريق هذه الشخصيات كلها القصاص الدقيق البصر والملاحظة ، وصاحب البصيرة الشفيفة ، فكان دقيق الوصف ، قادراً على النفاذ إلى أعماق الحياة والنفس البشرية فى كثير من أحوالها . ولذلك ، وبدفء مشاركته الإنسانية مع الآخرين ، تمكن من أن يفهم الواقع غير الإنسانى ، وأن يتمثل عالم القهر الفظيع ، اللذين فرضا على وطنه وأهله . ومن هنا كان أدبه فضحاً لهذا الواقع ، وإشعاراً بمساوئه ، ونضالاً من أجل خلاص هذا العالم وتطهيره ، بالتنبيه على ما فيه من ظلم وقهر . وقد ظل متفائلاً بإمكان تحقيق هذا التطهير وذاك الخلاص ، من خلال اعتقاده بعدم خلود واقع التخلف والهزيمة وأسبابهما فى العالم العربى ؛ كأنه مؤمن أشد الإيمان ، ولا غرو ، بمقولة بريشت : « إن الوضع طالما أنه وصل إلى هذا الحد ، فهو لن يبقى عند هذا الحد »[٦٧] . وجسد هذا الإيمان لديه بحقيقة التاريخ ، ومن خلال وقائعه ممثلة فى الماضى وفى الحاضر ؛ الأمر الذى أبرز سطوة الماضى وتسلطه على عالمه القصصى ، بوصفه عالم الاستقرار والطمأنينة ؛ فظلت أصداؤه تتردد فى أعماله باستمرار ، وتدفعه إلب رفض الحاضر المؤلم البشع ، بكل ما فيه من عسف وقهر ولا إنسانية . وإذا كان قد التقى لديه الماضى بالحاضر فى جدلية حياتية عميقة ، فلكى يتولد عنهما فى المحصلة وفى الزمان الآتى مستقبل إنسانى ناضر ، ظل يرنو إليه من خلال رؤية نظرية واعية ، كان لا بد لها من أن تدفعه إلى هذا النظر المستقبلى للقضية الوطنية . هكذا ، ومن فوق الصليب الذى يرى شعبه مدقوقا عليه ، ظل يبحث له عن طريق الأمل والخلاص من عالم الصليب هذا .

والسؤال الذى يمكن أن يطرح نفسه هنا هو : هل الأديب قادر على تحقيق مثل هذا الخلاص ؟ وما دوره فيه ؟

إن « تاريخ الإنسانية ملىء بالتعسف ، ولكنه ملىء أيضاً بالنماذج الفنية العظيمة . . . إذا كان الوعى يقودنا إلى استحالة تغيير شىء ، فإن وظيفة الفن تنتهى ؛ فهنالك واحدة من الوظائف الأساسية هى ليست تصوير هذه الاستحالة فقط لا ستنباط صور معادلة أو معدلة ، وإنما أيضاً من أجل إعطاء الأمل ؛ فحتى موت الأبطال يستغل الأمل ؛ وكثير من الحالات السلبية تؤدى إلى إيجابية أكبر من النهايات الإيجابية . إن كتاب العالم لم يكونوا أبداً قادرين على التغيير المباشر لعالمهم . . . وكل التغييرات التى حدثت ، تمت بعد موت الكتاب . . . لقد أحدثوا تغييرات فى الجوهر الإنسانى ؛ فحصيلة العمل الإنسانى الإبداعى غيرت الجنس البشرى ، رغم قدرة الأقوياء على تغيير الجغرافيا بسهولة . . . الفن هو المستقبل . . . لا يمكن للكاتب أو الفنان أن يكون سياسياً . السياسى هو الحاضر ، والفنان هو المستقبل »[٦٨] . ويؤكد شكرى عياد هذه الفكرة بقوله الموجز العميق : « فحين لا يملك الإنسان تغيير الواقع بالفعل ، يغيره بالكلمة الفعل . ويبقى حلم العدالة ، ويقين النصر ، قوة للمعذبين والمظلومين والشهداء »[٦٩] .

والإحساس بتحقق حلم العدالة ويقين النصر يستبطن أعمال إميل حبيبى ويُظلها فى وقت واحد ؛ فهو مقتنع حتى الأعماق بضعف الظالم وهشاشة وجوده ، وبأن الشعب المظلوم أقوى منه فى حقيقته . ومن هنا فاضت على كتاباته روح السخر والتهكم والاستخفاف بهذا الظالم ، كما التمعت فى أجواء هذه الكتابات روح التفاؤل ، وكثر فى عالمها الإيماء إلى طريق الخلاص وأمل الانتصار . نلمس هذا على ألسنة كثيرين من الشخوص ، وفى التصرفات الواعدة للأطفال منهم بخاصة ، كما نلمسه فى لحظات الزمن التى تتحرك فيها الأحداث ؛ فهى فى الغالب ، بدايات صبح وإشراق وربيع ، توحى بما يمكن أن يكون قد استقر فى إدراك الكاتب من أن النضال هو فى بداياته ، وأنه سيكون طويلاً ، ولكنه يظل يشف عن تفاؤل وأمل عظيمين بالخلاص والنصر . وصيغ الأفعال المستخدمة ، سواء كانت فى الماضى أو فى المضارع ، توحى هى الأخرى بالاستمرارية والتعانق ، وتقود الذهن ، من ثم ، إلى المستقبل الذى يرنو إليه .

وإذا كانت الأمكنة التى تدور فيها أحداث هذه الأعمال القصصية محدودة دائماً ، دون أن تتغير أو تتسع دائرتها ، فليس ذلك تمشياً مع مقتضيات العمل القصصى القصير فى محدودية حوادثه وشخصياته فحسب ، وإنما نرى هذا التحديد والتضييق فى المكان (فى « مرثية السلطعون » : داخل بيت ، ضمن أسلاك شائكة فى بيت صفافا ، دغل عائلة الإبراهيمى ، بيته القديم المغلق فى رام الله والعنكبوت ، قاعة اجتماع الحزب) .

(فى « بوابة مندلباوم » : مكان البوابة ، الأرض الحرام ، وادى الموت) .

(فى « النورية » : الزقاق فى وادى النسناس ، غرفة . . كشك الصودا والجازوزة) .

(فى تمثيلية « قدر الدنيا » : غرفة الديوان فى بيت أبى حسن ، فى العاشرة ليلاً) .

يمكن أن يحمل الدلالة على الحصار والضيق النفسى اللذين يحسهما الكاتب تحت الاحتلال ، كأنه يشير بذلك إلى أن هذا الغنى والخصب ، والغرابة والمفارقة فى أحداث عالمه القصصى ، التى تقع فى هذه البؤرة المكانية المحدودة أو المحاصرة ، إنما هى صورة مكثفة جداً لوقائع متنوعة فى غرابتها ومفارقاتها ، تقع على الساحة الأوسع فى عالم الناس الحقيقى ، كأن هذا العالم فى غنى أحداثه وغرابتها يشبه أن يكون أرضاً تعج بالآثار ؛ فما إن تقلب حجراً حتى ترى تحته أثراً . . . وهكذا ، فحياة كل بقعة وكل فرد ، فيها من آثار النكبة والمأساة ملامح كثيرة ، ومعالم متنوعة .

وإذا كان إميل يلتفت إلى الماضى فى الزمان ، بأمنه وسعادته ، ليقارنه بالحاضر منه ، بقسوته وبشاعته ، فإنه يعود إلى الماضى فى المكان كى يتجسم تمثيل قصصه فيما يشبه شريطاً مرئياً يحاول أن يوضح فيه ، أحياناً ، عناصر الطروء والهشاشة ، صفتى الكيان الجديد . رأينا ذلك فى « بوابة مندلباوم » - آثار الحرب ، والبابان ، هنا ، وهناك ؛ ونراه كذلك فى ذلك الزقاق فى وادى النسناس ، من خلال غرفته التى ولد فيها ، وكان يحلم أن تحولها أمته إلى متحف يجمع فيه تراثه العظيم ، ولكن الغرفة فى الكيان الجديد هدم جدارها ، وحولت إلى (كشك صودا وجازوزة) ؛ الأمر الذى جعل زنوبا النورية تشير إليها . . وتغرق فى الضحك . . ضحك الاستهجان والاستخفاف والاستهانة . حتى الصودا والجازوزة لا تعدان من ضروريات الحياة أو أساسياتها ؛ فهما عنصران عارضان ، ليس فى الحياة اليومية فحسب ، بل فى اللحظة الآنية أيضاً .

ويظل عنصر الشخصية فى عالمه القصصى ، وكذلك طريقة بنائه هذا العالم ، سواء فى لغته أو أساليبه البنائية ، أبرز عناصر هذا العالم وأكثرها حضوراً وحيوية . فشخصياته ، على قلتها وبساطتها ، تتميز بثرائها الإنسانى ، ووضوح مشاعرها ومضامينها الفكرية . وجميعها ، حقيقية أو أشبه بالحقيقية ، من عامة الناس أصلاً ، ومن قلب الأحداث اليومية التى تجابه العرب داخل فلسطين المحتلة ؛ تحس فى أعماقها بالقهر اللا إنسانى الذى فرض على حياتها أفراداً وجماعات ، فى أبشع صور العسف والظلم . وعلى العموم ، فقد خلق شخصياته على نمطين رئيسين : النمط الأول وهو الغالب ؛ شخصيات إيجابية وقفت أمام هذا الظلم الذى تخطط له وتنفذه سلطة الدولة بكل مؤسساتها وأجهزتها ، دون أن تهون أو تستخذى؛ فلم تصعر أكتافها ، ولم تستسلم ، وإنما ظلت تدأب على فضح هذا الواقع ، وتسعى للتخلص من قهره . وهى تدرك أن نضالها سيطول حتماً ، ولكنها ، وهى تعتمد على قوة الاحتمال والصبر ، تدرك أن مهمتها مثل مهمة الأديب ، أشبه ما تكون بحرفة النمل . ولذلك فهى فى دأبها على النضال والمقاومة ، تضع عينها على عنصر الأجيال القادمة ، فتمهد لهم الطريق ، وتشعرهم بواجبهم فى المستقبل . وتتضح هذه المظاهر من خلال اطراد صراعها مع عالمها الراهن ، ولو كان صراعاً صامتاً يتبدى من خلال عدم قبولها لهذا العالم . والنمط الثانى ، شخصيات سلبية ، تعمد أن يجسد من خلالها فكرة الاستخذاء ليكشف فيها روح الضعف والخنوع فى الإنسان ، وليفضح فكرة التعاون مع الأعداء والعمالة لسلطاتهم ، وذلك إيماناً منه بأن بعض المواقف السلبية يمكن أن تؤدى أحيانا إلى إيجابية أكبر من بعض المواقف الإيجابية .

ويبرز الكاتب ملامح هذه الشخصيات من خلال الاهتمام بعلاقاتها الظاهرية المتمثلة فى سلوكها المادى وأقوالها أو تعليقاتها المباشرة والمعلنة ، أكثر من حياتها الداخلية التى تبرز - أكثر ما تبرز - من خلال المفارقات الساخرة التى تتعرض لها أو تعلنها هى . ويوظفها الكاتب دائماً كعنصر بنائى فى القصة ، يسهم فى سبر أغوار الشخصية أو الموقف . وهكذا يبدو الصراع فى القصة هو صراع الشخصية ضد واقعها فى العالم الخارجى ، وليس صراعها الداخلى مع الذات .

وشخصياته ، على العموم ، أدنى إلى أن تكون نماذج إنسانية عامة ، تحمل الدلالة على الجماعة أكثر مما تحمل الدلالة على أفراد بأعيانهم ، ولذلك فقد قلت الأسماء عنده (إلا فى تمثيلية « قدر الدنيا » - محكوماً بطبيعة العمل) . وكما قلت الأسماء قلت الأوصاف الخارجية المحددة للسمات الشخصية ؛ لأن الشخصية لديه لم تعد أهميتها فى ذاتها ، سواء باسمها أم بصفاتها ، وإنما أهميتها فيما تمثله وتدل عليه بصفتها النموذجية . والمرات القليلة التى وقف فيها الكاتب عند أوصاف الشخصية الخارجية هى المرات التى أعطى فيها الشخصية اسماً (حريز اليقظان ، زنوبا) بشكل خاص . وليس غريباً ، بل إن من الطبيعى فى هذا العالم القصصى المحاصر أن تكون شخصياته من الشخصيات المأزومة والخيرة معاً ؛ ولذلك فهى معادية للشر ، وغير راضية عن واقعها ؛ تربط بينها علاقات حميمة وود متبادل ، وإن كان غير معلن . وكأن الكاتب - بذلك - يعكس إحساسها المشترك بوطأة القهر ، وضرورة إبداء القوة على احتماله فى صمت ، ومقاومته فى سرية . وتبدو هذه الشخصيات ، شخصيات غير نامية ؛ إذ هى ثابتة ثبات الإيمان على فكرها ومواقفها ، والأحداث لا تكاد تتطور تطوراً أفقياً بشكل خاص ؛ وهذا ما يجعل القصة تبدو - فى أجزائها - كأنها تقدم ، فى شىء من التنويع والحيوية ، مشاهد حياتية تترك للقارىء أن يستنتج منها ما يراه ، وأن يفسرها بالطريقة التى تقنعه ، وإن كان جرى الإعداد والتوجيه لهذا الاقتناع بوسائل فنية عدة .

وإذا كانت الشخصيات من أبرز ملامح عالمه الفنى ، فإن عنصر الطفولة فى هذا الإطار يبدو من أبرز معالم هذه الشخصيات ؛ فالطفولة تجسد ، فى مجابهة سطوة القهر القائم ، نشدان البراءة والنقاء من ناحية ، كما تجسد عنصر الرفض والمقاومة المنذور فى المستقبل . ولذلك ، فإنه إذا كانت

الشخصيات من جيل الكبار أو من الجيل الوسط ، من الشخصيات الثابتة وغير النامية ، فإن شخصيات الأطفال ، بما يتجسد فيها من روح التمرد الطفولى الصغير ، تبدو واعدة ، على مستوى الجيل ، بنمو روح التمرد وتضخمه بموازاة المستقبل الذى ينتظرها .

وإذا كان إميل قد توافرت له عناصر هذا العالم الفنى ، إن بالاختراع أو بالاختيار من الحياة ، فإن السؤال الذى يمكن أن نطرحه هنا هو : ما أدوات المواد الخام التى لجأ إليها الكاتب من أجل صياغة هذا العالم ؟ وكيف كان يصوغه ؟ ولا شك أن المادة الخام المقصودة هنا هى مادة اللغة ، التى هى أشبه ماتكون فى مثل هذه الحالة التى نود أن نشكل فيها عناصر هذا البناء فى عالم مستقل ، بمادة الأسمنت التى تعمل على تماسك البناء وصلابته وثبوته على شكله المحدد . وفى الحقيقة ، فإن الكاتب ، أى كاتب ، لا يمكنه أن ينجح فى إقامة هذا البناء المتماسك ما لم يكن قد تحددت رؤيته الفكرية والفنية ، واتضحت فى ذهنه ، إلى جانب استكمال أدواته الفنية . ويبدو إميل ، مع شحه فى الكتابة القصصية حتى تلك الحقبة ، أنه كان قد حقق الأمرين معاً ؛ فقد اكتسب بتجربته الحياتية والكتابية تحديد هذه الرؤية ووضوحها من خلال معايشته مجتمعه بشكل عميق ومتعاطف ، كما كانت قد اكتملت أدواته الفنية ، حتى ليمكننا أن نعد هذه الحقبة فى حياته الإبداعية مرحلة التأسيس الحقيقى لديه . ومن خلال معايشته الواقع وتمثله لحياته ، وبصدقه وإخلاصه تمثلت له لغة الواقع السليمة لغة تعبير أدبى ، يمكن أن تفى بالحاجة الفنية على أحسن حال . ومن هنا كان دينه للحياة الشعبية وللتراث الشعبى ، بما يسمها من البساطة والصدق ، ومن الحيوية والتوهج وعمق التأثير ، حيث جاءت لغته متوهجة بالحركة ، متسمة بالاقتصاد والتركيز ، متدفقة بالحياة . وإذا كانت سمتا البساطة والصدق من أبرز سمات كتاباته نتيجة لروحها وميسمها القريبين من الإلف الشعبى ، فلا يعنى ذلك أن كتاباته كانت سطحية أو قريبة الغور ، فقد أتت كتاباته القصصية كثيفة النسيج ، غزيرة الدلالات ، وإن تقنعت فى مظهر من السهولة يستر أعماقها ، وما يتقطر فيه من روح مجتمعها المحلى ، موسوماً بميسم إنسانى حميم .

وعلى الرغم من شحه فى الكتابة القصصية ، فإنه يتقن هذه الصنعة القصصية كأفضل أصحابها البارزين ؛ فقد استفاد ، على غرار هيمنجواى ، من عمله مدة طويلة فى الصحافة ، ومزج هذه الخبرة بتجاربه الحياتية العامة ، وبثقافته الغنية ، فجاءت كتاباته القصصية غنية بمادتها وأفكارها ، واضحة فى رؤيتها ، خالية من الحشو والمعلومات السردية والوعظ والأحكام الأخلاقية . وقد اعتمد كثيراً من الأساليب الفنية فى قصصه ، والإيحاء بالصورة والرمز ، بحيث تخفى فى باطنها ، على غرار تكنيك هيمنجواى ، أكثر مما تظهر من الدلالات ، ليحقق بذلك ما نحسه من خلال جبل الجليد الناتج عن كون ثمنه فقط فوق سطح الماء) . ولجأ فى سبيل ذلك إلى مزج أساليب قصصية متنوعة تداخلت وتشابكت معاً فى فنية وقدرة وانسجام ، بحيث تكاملت أبنية عالمه والحبكة الفنية فيه ، بطريقة تخالف تماماً البنية القصصية المدماكية ، التى تقوم على مجرد السرد التقليدى ومراكمة الأحداث . وانطلاقاً من المنطق الداخلى للقصة ، وتساوق تصميمها الخاص ، راوح الكاتب بين الأسلوب السردى وأسلوب الراوى بلسانه وبلسان الغائب ، ولجأ أحياناً إلى الحوار مع بعض الشخوص أو بينها ، وداخل بين هذه الأساليب فيما يشبه أحياناً أسلوب القطع السينمائى أو المونتاج ، كما اعتمد على تيار الوعى والمونولوج الداخلى ، على نحو أغنى قصصه ، وجعل الحياة تدب فى جوانبها . ويمكن أن يقال من هذه الناحية إن إميل حبيبى قد أشار بأعماله القليلة ، ومنذ وقت مبكر ، إلى الخروج بالقصة العربية القصيرة إلى ميادين التجديد ، مع طبعها بخصائص البيئة المحلية ، وربطها ربطاً حميماً بروح التراث وبأساليبه التعبيرية ، ليحقق بهذه الخصوصية ، التى ستتسع لديه فيما بعد ، قدراً مما بشر به من إسهام الأمة فى إثراء حقيقة هذا الفن وفى ازدهاره .

هوامش

(١ - ٢) انظر الكتاب الذى ضم الأعمال : ٢١٤ . يذكّر الكاتب فى ذلك بما يقال فى بكاء النساء الغربيات ونواحهن فى المآتم من أنه بكاء ونواح على أعزائهن وتفريج لكروبهن فيهم .

(٣ - ٤) الكتاب : ٢١٤ ـ ٢١٥

(٥) انظر شكرى عياد « القصة القصيرة فى مصر . . . » : ٢٣ ، نقلاً عن مقالة دائرة المعارف البريطانية فى مادة (Short Story) . وكذلك : Hudson, op. cit., p.340 ـ انظر هامش (١) الصفحة نفسها .

(٦) الكتاب : ٢١٥ .

(٧) الكتاب : ٢١٥ .
(٨) الكتاب : ٢٢٣
(٩) م . ن : كرر ذلك في الصفحات ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٥
(١٠) م . ن : ٢١٧
(١١) الكتاب : ٢١٨
(١٢) الكتاب : ٢١٨
(١٣) م . ن : ٢١٨
(١٤) م . ن: ٢١٨
(١٥) م . ن : ٢١٨
(١٦) م . ن : ٢١٨ ــ ٢١٩
(١٧) م . ن : ٢١٨ ــ ٢١٩
(١٨) : الكتاب : ٢٢٠
(١٩ - ٢٢) : الكتاب : ٢٢٠
(٢٣) م . ن : ٢٢١
(٢٤) م . ن : ٢٢٤
(٢٥ - ٢٦) م . ن : ٢٢٤ ، ٢٢٥
(٢٧) م . ن : ٢٢٥ . انظر تأكيده ذلك في صفحة ٢١٧ أيضاً .
(٢٨ - ٣٢) م . ن : ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢١ ، ٢٢٢
(٣٣ - ٣٤) الكتاب : ٢٢٣
(٣٥) م . ن : ٢٢٤
(٣٦) انظر هذا كله في الكتاب : ٢٢١ ــ ٢٢٢
(٣٧) الكتاب : ٢١٦ ــ ٢١٧
(٣٨) الكتاب : ٢٢٢ . أنظر حديثه عن الحلاق وموقفه مع زنوبا : ٢٢٣ ــ ٢٢٤
(٣٩) م . ن : ٢٢٣
(٤٠) م . ن : ٢١٧
(٤١) الكتاب : ٢١٥ ــ ٢١٦
(٤٢) الكتاب : ٢٠٢
(٤٣) الكتاب : ٢٠٢
(٤٤ ــ ٤٥) م . ن : ٢٠١
(٤٦) الكتاب : ٢٠١ ــ ٢٠٢
(٤٧ ــ ٤٨)م . ن : ٢٠٥ ، ٢٠٢ على التوالي
(٤٩) الكتاب : ٢٠٢ ــ ٢٠٣
(٥٠) م . ن : ٢٠٤
(٥١ ــ ٥٢) الكتاب : ٢٠٥
(٥٣) م . ن : ٢٠٥
(٥٤) م . ن : ٢٠٥
(٥٥ ــ ٥٦) الكتاب : ٢٠٥ ــ ٢٠٦ ، على التوالي .
(٥٧ ــ ٥٩) م . ن : ٢٠٦ ، ٢٠٦ ــ ٢٠٧ ، ٢٠٦ على التوالي
(٦٠ ــ ٦١) م . ن : ٢٠٦ ، ٢٠٧
(٦٢) الكتاب : ٢٠١
(٦٣) م . ن : ٢٠٤
(٦٤) ديوان « وراء الغمام » ضمن ديوان إبراهيم ناجي ــ مجلد الأعمال الكاملة (دار العودة ــ بيروت ١٩٧٣) : ٢٠
(٦٥) الكتاب : ٢٠٢
(٦٦) انظر مجلة « الفكر العربي » عدد ٢٥ (كانون ثاني ــ شباط ١٩٨٢ ــ بيروت) : ٣٩٢ ــ ضمن مقالة « القصة القصيرة وأوهام الإبداع » ، بقلم عبد الله أبو هيف ــ نقلاً عن بحث مقدم إلى المؤتمر الحادي عشر للأدباء العرب ١٩٧٧ ، بعنوان « خواطر حول نشأة القصة في الأدب العربي الحديث » ، دون ذكر الصفحة .
(٦٧) انظر محمد كروب ــ الأدب الجديد . . والثورة : ٧٧ ــ لم يذكر مصدره في هذا القول .
(٦٨) مجلة الموقف الأدبي ــ الأعداد : ١٢٣ . ١٢٤ ، ١٢٥ (تموز آب ــ أيلول ١٩٨١ ــ دمشق) : ١٦٩ ــ ١٧٠ ــ في مقابلة بعنوان « مواجهة نقدية مع التجربة القصصية لوليد إخلاصي » . أجرى المقابلة محمد جمال باروت .
(٦٩) مجلة « فصول » المجلد الثاني ، العدد الرابع ــ ١٩٨٢ : ١٧ ــ مقالة « فن الخبر في تراثنا القصصي » .

عرض كتاب

الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى

.. دراسة فى أصولها وتطورها

تأليف : د. على البطل

عصام بهى

يغنى التراث - فى كل أشكاله - بالقراءات الجديدة له ؛ لأن هذه القراءات الجديدةلا تعيد تفسير هذا التراث فحسب ، بل إنها أيضا تلفت قراءه إلى أبعاد جديدة لم يُلتفت إليها فى التعبير عن الذات الفردية والجماعية للشاعر ، وربما بسبب تكرار القراءة داخل أطر من التصورات والأفكار لا تكاد تتغير على نحو يهدد هذه التصورات - وربما التراث ذاته-بهجوم مَنْ ملّوا التكرار ، دون أن يجدوا بابا جديدا يلجون منه هذا العالم الذى نفترض أنه متجدد على الدوام .

وتعتمد المناهج الجديدة من النقد - فى تثبيت أقدامها وإثبات جدارتها على هذه القراءة الجديدة للتراث ، ويظل محك اختبارها الحقيقى أن تكون قادرة على هذا العطاء فى هذا المجال . والشعر العربى القديم - وشعر ما قبل الإسلام منه بخاصة - يمثل منطقة من مناطق المغامرة والدراسة النقدية لأن التعرض له من جديد إما أن يؤدى بالدارس إلى أن يعيد كلاماً وأفكاراً سبق أن لاكتها الألسن مراراً وتكراراً ، أو يدفعه إلى أن يدير ظهره إلى أكثر ما تعارف عليه الناس قرونا عدة فى سبيل أن يستقبل الدارس - وقراؤه معه - جديداً يمكن أن يقال . ومن ثم فإن عليه أن يكون على حذر - حينئذ - من أن يدخل فى منطقة هى أقرب شىء إلى المجاهل والمتاهات التى يُضل طريقه فيها ركام من التصورات القبلية القاصرة ، وندرة فى الكشوف الأثرية والحضارية ، وكثير مما لم يكشف عنه النقاب بعد ، ولن يساعده فى هذا الطريق إلا بعض من المغامرات الفردية الجسورة ، التى ما تزال - على قيمتها غير المنكورة - فى حاجة إلى أن تعززها الوثائق ومزيد من المغامرات .

ولعل محاولة تفسير شعر ما قبل الإسلام ، من حيث موضوعاته وصوره وعناصره البنائية الأخرى ، تفسيرا أسطوريا ، هى من هذه المحاولات الجادة التى ينبغى قراءتها فى إمعان . فهذا التفسير - من جهة - أقرب إلى طبيعة عصر ما قبل الإسلام ، الحضارية والفنية ، التى يمكن مضاهاتها بما يماثلها من تجارب حضارية وفنية لأمم أخرى مرت بظروف - إلى حد ما - مشابهة . كما أنه قادر - من جهة أخرى - على حلّ كثير من المشكلات الفنية فى هذا التراث التى شكلت للباحثين ألغازا أو ما يشبهها .

إن تكرار صور بعينها ، خيالية ولغوية ، داخل أطر فنية خاصة - أى تكرار صور خاصة داخل موضوعات معينة وما ينشأ بين مفردات هذه الصور من علاقات - يلح فى طلب التفسير مرة أخرى بعيداً عن تلك المقولات المرددة عن كونها مرائى واقعية فى حياة الشاعر ، ينقلها من الواقع إلى الصورة اللغوية - الفنية فى الشعر .

وبالرغم من الوعود الطيبة التى يعد بها هذا الاتجاه فى تفسير الشعر العربى القديم - وهو قادر على تحقيق كثير منها بمزيد من المثابرة - فإن أمامه من العقبات ما يحدّ من قدرته على الانطلاق ؛ أولاها أن المصادر العربية - تحت مؤثرات دينية أو غير دينية - أبت أن تخوض كثيرا فى المنطقة العقدية من حياة العرب قبل الإسلام ، إلا فى النادر ، وفيما لا يمس العقيدة الجديدة - الإسلام - حتى إنها أصبحت لا تضىء

كثيرا هذا المجهل من حياة العرب . وثانيتها أن الكشوف الأثرية فى شبة الجزيرة العربية لم تكد تبدأ ، أو هى لم تصل بعد - من باطن الأرض - إلى الأعماق التى تقوم بهذه المهمة .

وإلى جانب هذا القصور فى الأضواء الملقاة على مادة البحث وبيئته الحضارية ، فإن أمام هذا الاتجاه مزالق هو مهدد على الدوام بالانزلاق إليها ، أو أنه لم يطمح بعد - فى بعض الأبحاث على الأقل - إلى خوض غمارها فى سلام . ولعلّ أبرز هذه المزالق - مما يرتبط بالبحث موضوع هذا العرض - هى أن التسليم بأن الشاعر يمتاح كثيراً من صوره من معين أسطورى ، لا يقف حائلا والتنبه إلى أنه لا يستمد هذه الصور والمواقف التى يبنيها عليها بوصفها أدوات جاهزة تستعبده ، بل إنه يستخدمها ، أو - لنقل - يوظفها لخدمة الغرض الفنى أو الموقف - الذاتى أو الجمعى - الذى يقفه من الحياة . بمعنى آخر ، فإننا حين نبحث عن الأسطورة فى الشعر والدور الذى لعبته فى تشكيله ، ينبغى أن نسأل أيضا عن موقف الشاعر من هذه الأساطير ، وتشكيله لها فى إطار الأدوات الفنية المتاحة ، وتوظيفها جميعا لبناء رؤية خاصة من الحياة ، بحيث لانتصور أن الصورة المستمدة من الأسطورة أو بعض مواقفها تتحول إلى صورة ومواقف نمطية - وإن حدث هذا مع بعض الشعراء الأقل قيمة - يرددها الشاعر دون وعى ، أو أن جهد الوعى الفنى فى ترديدها أن يبحث لها عن (أثواب) لغوية جديدة . فمن يفعل ذلك إنما يتحول بالصورة الشعرية إلى أن تكون مجرد أنماط مكرورة ، كما أشرنا ، بله أن يرتد إلى مقولة نقدية عفا عليها الزمن هى مقولة اللفظ والمعنى التى ترددت طويلا فى النقد العربى القديم .

فى هذا الإطار يمكن أن نقرأ كتاب د. على البطل عن «الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى ، دراسة فى أصولها وتطورها» والذى كان رسالته للدكتوراه تحت إشراف الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن بآداب عين شمس .

الكتاب مقسم إلى أربعة أقسام ؛ يبحث القسم الأول منها «الصورة الفنية ، بين المفهوم النظرى والأصول الأسطورية» ، ويميز فى مصطلح الصورة بين مفهومين ؛ قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية ، من التشبيه والمجاز ، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذهنية والصورة بوصفها رمزا .

فالصورة قد تخلو من المجاز ، وتكون عباراتها حقيقية الاستعمال ، ومع هذا تشكّل صورة دالة على خيال خصب . كما أن تأثر الدراسات الأدبية الحديثة فى بحث مفهوم الصورة الفنية بالدرسات النفسية التى فتح فرويد آفاقها ببحوثه فى اللاشعور ، مصدر رمزية الصورة عنده ، وما أضافه يونج من مفهوم «النماذج العليا Archetypes» - أدى إلى تقديم المفهومين اللذين أشرنا إليهما للصورة . فالاتجاه السلوكى يهتم بالصورة الذهنية ، حيث يصنف الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية وذوقية مع الصور الحركية والعضوية . وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتنسب إليها ، وقد تشترك أكثر من حاسة فى تكوين صورة أخرى تسمى بالصورة المتكاملة unified image .أما التعريف الثانى فيدرس الصورة بوصفها تجسيداً لرؤية رمزية ، ويهتم منها بالأنماط المكررة ، التى تسمى بعناقيد الصور . وتكرار هذه الصور عند شاعر بعينه ، أو مجموعة من الشعراء فى عصر بعينه ، يستدعى دراسة الأصول التى نبعت منها هذه الصور - وهى رمزية - وملاحظة ارتباطها بالنماذج العليافى الشعائر والأساطير .

وتشكيل الصورة - وبخاصة الحسية منها - ليس تسجيلا فوتوجرافيا للطبيعة أو «محاكاة» لها ، لكن الشاعر يخضع ما فى الطبيعة لتشكيله ، لتأتى صوره الفنية صورة لفكرته هو وليست صورة للطبيعة ، حيث نرى - فى الصورة الشعرية - ربطا بين عوالم الحس المختلفة ، حتى نوشك - كما يقول ريتشاردز - «أن نراها بمخيلة آذاننا» . ويصبح جمال الصورة - حينئذ - نابعا من كونها صورة فحسب .

وعند دراسته للأصول الأسطورية للصورة ، يذهب إلى أنه ليس من طبائع الأشياء أن ينشأ فن ما ، كالشعر العربى ، ويصل إلى مثل ما وصل إليه من الاستواء فجأة أو فى زمن قصير ، وأنه لابد أن يسبق ذلك مقدمات طويلة من الارتقاء والتطور والتهذيب . ومن ثم فإننا نتوقع أن يكون جانب كبير من تراث الشعر العربى - فى مراحل النشأة والتطور - قد أفلتت نصوصه من حافظة التاريخ الأدبى . ونستطيع أن نفترض - كما يقول الباحث أيضا - أن هذا التراث الضائع قد ترك أثراً ما فى القسم الذى وصل إلينا ، يدل عليه تسرب صور كثيرة من الشعر القديم إلى شعر الحقبة المتأخرة من العصر الجاهلى ، يمكن ردّها إلى تقاليد فنية ذات صلة وثيقة بممارسات دينية موغلة فى القدم . فلقد نشأت الفنون الإنسانية مصاحبة للفكر الدينى والممارسات الشعائرية ومعبرة عنها . وعلى الرغم من وجود بعض الآثار الدينية عالقة بما وصل إلينا من شعر ما قبل الإسلام فإنها لا تكفى لرسم صورة واضحة لهذه العقائد ودور الفن المنغم فى أداء طقوسها . وبيان الروابط بين (الدين العربى القديم) والشعر العربى ، سوف يحل كثيراً من المشكلات المتعلقة بالصورة الفنية فى هذا الشعر ؛ فلكثير من صوره أصولها الأسطورية والدينية الموغلة فى القدم . وهذه الصور تفسرها الطقوس الشعائرية فى العقيدة القديمة ؛ لأن الفن نشأ مرتبطا بالسحر والدين ، وكان يؤدى وظيفة مقدسة فى خدمة الطقوس .

كانت آلهة العرب آلهة كواكب فى الأساس ، وكانت الشمس أهمها ، وقد جعلوا لها من الرموز المقدسة المرأة والحصان والمهاة والغزالة والنخلة .وعبدوا القمر ، ورمزوا له بالرجل المكتمل الرجولة والثور ، وبالنسر أحياناً ، وبالحية . ومنها جاء ثالث الثالوث عثتر أو الزهرة ، وكان ذكرا فى الجنوب ، أنثى فى الشمال.وكان للإلهة مناة اختصاص بالحظوظ والأمانى ، وبالموت «المنية» . كذلك عبدوا إلها للقوافل هو «شيع القوم»وإلها للغابة أو للحدود هو «قيس» ، وقد رمزوا له بالأسد،وإلها للقسم واليمين هو «عوض» .

ومن آثار هذه العقائد ما جاء تحت عنوان «أوابد العرب» ، يعنون بذلك نوادرهم وعجائبهم أو خرافاتهم . ومنها التسميات الدينية والطوطمية للأشخاص ، وبعض الكلمات التى تسربت من معانٍ دينية ، وبعض الممارسات التى وصلت إلينا أخبارها ؛ كضرب الثور إذا عافت البقر الماء ، وعقد الرتم ، والتعشير ، فضلا عن عقائدهم فى العتائر والتنفير والهام والصدى وأخبار الكهان وغيرها . ومن الطبيعى أن يكون للشعردوركبيرفى طقوس عباداتهم . وإذا كنا قد

فقدناه فإن علينا أن نتلمس آثاره وتقاليده الفنية فى شعر المراحل التى وصلت إلينا آثارها .

بعد هذا القسم النظرى يقدم الباحث ثلاثة أقسام تطبيقية ، أولها «صورة المرأة بين الواقع والمثال» يقرر فى بدايته أن معنى الأمومة هو المعبود فى حالة الإلّهة الأرض والإلّهة المرأة . وحتى حين وجدت إلّهات الجمال الجسدى ظلت آثار الأمومة عالقة بالإلّهات الجديدات .

وقد خلع العرب على الشمس صفة الأمومة ، وعدّوها الإلّهة الأم ، وربطوا بها الصور المختلفة للخصوبة والأمومة ؛ كالمهاة والغزالة والحصان من الحيوان ، والنخلة والسمرة من النبات ، والمرأة فى الإنسان . وحين تحولت الصور الدينية إلى قوالب وتقاليد فنية جمع الشعراء فى حديثهم عن المرأة صفات الخصوبة والأمومة المعبودة التى ارتبطت بالشمس .

كانت المرأة الممتلئة الجسم صورة مهمة لتحقيق الشروط المثالية التى تؤهلها لوظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية ، وهى صورة شائعة لايكاد يخلو منها شعر شاعر فى مرحلة ما قبل الإسلام . وقد ارتبطت المرأة بالدمى والتماثيل التى كانت تقدم قرابين ونذوراً فى معابد الشمس الأم ، وكانت إما على شكل امرأة أو على شكل حصان . وما زال المعنى اللغوى لكلمة «دمية» يحمل آثاراً دينية ؛ فهى الصورة المنقوشة فى الرخام ، والصنم والصورة المنقوشة التى يظهر فيها اللون الأحمر .

ولقد تخلفت عن عبادة المرأة الأم ، وارتباطها بالشمس والرموز العدّة التى ربطوها بها ، صورة يمكن أن نطلق عليها : المرأة المثال ، أو الصورة المثالية للمرأة ، التى لا تتعلق بامرأة بعينها ، وإن وضعت لها الأسماء . وتواتر عناصر هذه الصورة واتباعها لنسق وّاحد ، يجعل صورة المرأة فى الشعر أقرب إلى أن تكون نسخا مكررة من أصل واحد . فبالرغم من الاختلافات اليسيرة فى التعبير الفنى ، فإن هذه الاختلافات لا تمس جوهر الصورة الأساسى وعناصرها المميزة ؛ فالوجه شمس يضىء الظلام ، وإن كان بلا ملامح محددة ؛ والعينان لمهاة ، والجيد لظبى ، والمهاة والظبى (كذا) أم دائما ، والأسنان كالبرد أو البلّور ، سقى ماء الدر أو ضوء الشمس . ويحيط بوجهها المضىء شعر كثيف فاحم ، وتماثل فى رقتها ونقاء أديمها بيضة النعامة والدرة التى يستخرجها الغواص . هذا فضلا عن الثغر وربط رائحته وطعمه بالماء - أصل الحياة - والخمر التى كانت تقدم فى طقوس دينية ، وكان لتقديمها طقوس أخرى . هذه العناصر تتردد فى الشعر القديم تردداً يشير إلى أن هذا الشعر يحاكى نماذج أقدم منه عهداً وأمسّ بالدين القديم رحما .

والمرأة - كما أشرنا - ترتبط بالدرة فى صفائها ، وتمتد الصورة أحيانا لتبسط صورة الغواص فى كده للحصول عليه ، وتشبه بالبيضة - بيضة الخدر أو بيضة الأدحى - وكذلك بالحمامة التى ارتبطت صورتها - فى عهد متأخر - بدلالة الحزن والفقد الذى لم يعد خاصا بالمرأة بل شاركها فيه الرجل . وصورت المرأة - وبخاصة فى مغامرة جسدية - بالقطاة . بل إن للإلّهات المعبودات صورة هى صورة «المحاربة» ، ولأمر ما وصفت الحرب فى الشعر العربى بصفات الأنثى المرعبة ، كما فى معلقة زهير مثلا ، ووصفت الكتيبة المحاربة بأنها «رداح» ، وهى صفة المرأة البدنية ، كما صوِّر خدها بالسيف الصقيل .

وإلى جانب هذه الصورة المثالية ، هناك صورة المرأة الواقعية ؛ وترد فى تصويرهم للقيان بوصفهن محض أجساد . وقد تضم هذه الصورة عناصر من صورة المرأة المثالية ، ولكنها تنقطع عن ارتباطاتها الدينية ، ويعدّ ورودها انحرافاً فنياً عن الصورة الدينية المتوارثة ، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن . ويماثل هذا الخطأ ربط المرأة بالقمر - وهو الإلّه الأب ، كما ذكرنا . وتدخل تحت هذه الصورة - الواقعية - صورة المرأة المهانة من الأعداء ، أو تصوير الشاعر امرأته فى صورة هزلية ساخرة .

وإذا كان الشاعر يلجأ - فى صورة المرأة المثال - إلى تثبيت الصورة بتسكين كل حركة فيها ، حتى ليصورها دمية أو صورة منقوشة أو أيقونة فى محراب ، فإنه حين يصور المرأة الواقعية لا يسرف فى تصوير تفصيلات جسدها ، ولا يجمع لها كل العناصر المقدسة ، ويميل إلى تصوير حركتها ؛ فهى ساقية ، أو راقصة ، أو مغنية ، يتحسس الندامى جسدها دون نفور من جانبها . وحتى حين يصور الشاعر علاقة جسدية بالمرأة المثال ، ينبغى أن يفهم ذلك فى إطار طقوس الخصوبة فى الدين القديم ، وليس من قبيل التهتك و « الأدب الصريح الجرىء » . فالصفات الجسدية التى تجمع لها مقاييس الجمال الكامل لا يقصد بها المتعة الحسية ، وإنما إظهار هذا المثال بصورة كاملة الأهلية لأداء الدور الإلّهى فى الخصوبة ومنح الحياة .

إن شعر ما قبل الإسلام لم يكن دينيا خالصا ، كما كان فى مرحلة سابقة ، ولا تقليديا محضا ، كما صار إليه أمره فى مرحلة تالية ، وإنما يستمد صوره - إلى جانب الواقع - من تراث دينىّ وفنىّ عريض .

وإذا كانت الصورة المثالية للمرأة قد بقيت فى الشعر الإسلامى ، فإنها قد أفرغت من محتواها الدينى ، بطبيعة الحال ، وتعاورها الشعراء بالانحرافات الفنية . فالمرأة فى شعر المخضرمين - على سبيل المثال - تحمل كل صفات المرأة المثال تقريبا ، غير أن عنصر الأمومة يغيب أحيانا ، الأمر الذى يعدّ انحرافا لا تجديدا ، ويشير إلى بداية الفصل بين العناصر المتكاملة فى صورة المرأة ، بل كان إشارة إلى اتجاه الصورة - فيما بعد - إلى المبالغات الممقوتة .

وقد احتفظت الصورة بأكثر عناصرها عند شعراء الاحتراف فى العصر الأموى . ولكن الأخطل - مثلا ، والصورة شائعة فى شعره - حين يربط المرأة بالمهاة لا يجعل من المهاة أما ؛ لأنه يركز على الشبه الحسىّ لا المعنوى . بل تشبه المرأة بالقمر ، حتى يصبح هذا التشبيه تقليدا . فالتجديد - عندهم - يتجه إلى الربط بين العناصر فى مظاهرها الخارجية لا فى جوهرها ذى الصلة بالديانة القديمة .

وفى الوقت نفسه كان شعراء الغزل العذريون يطورون صورة المرأة تطويراً مهما . فقد اتجهوا إلى واقع حياتهم ، يستمدون منها صورة المرأة الواقعية فى هذا العصر ، وكان شعرهم تعبيرا عن عواطفهم - عواطف العشق العفّ المحروم - يهتم بالروح أكثر من اهتمامه بالجسد . قد نجد عندهم عناصر من الصورة القديمة ، ولكن الصورة تحولت عن المثال الدينى إلى مثال عقلانى . فالعلاقة بين المرأة ومشبهاتها ليست

علاقة تبادلية ، لكنها علاقة تشبيه يجرى على سنن المنطق العقل الواعى .

وشعر عمر بن أبى ربيعة يدل على الاتجاه الغالب فى صورة المرأة فى شعر شعراء الحواضر الحجازية . فعمر يصور المرأة المتحررة المنطلقة التى كانت تعيش فى عصره وبيئته . وكل امرأة فى شعره هى بذاتها وملامحها ، بل إن للأسماء فى شعره دلالة حقيقية . ويدخل فى شعره عنصر الحوار كثيرا،والمرأة تصور بالبدر ، وتعمل صواحبها على إتاحة فرصة لقائها بمن تحب . وترد عنده بعض العناصر التراثية ، إلا أنه يميز تمييزا واعيا بين المرأة الجديدة فى الواقع ، والصورة القديمة فى المثال .

وفى شعر الأحوص اختلط النموذج القديم بالصورة الجديدة . أما فى شعر بشار فتأتى عناصر من الصورة القديمة أحيانا ، ولكن بوصفها نوعا من التظرف بمحاكاة الأقدمين ، وفى كل عنصر قديم يأتى بتحوير جديد ،مازجا الصورة القديمة بالروح الحضارى الجديد .

وأبو نواس - أيضا - يمزج بعض عناصر الصورة القديمة ببنية الصورة الجديدة ، وإن كان كثيرا ما يترك كل ما يشير إلى الصورة القديمة ، ويجعل الصورة موّارة بالحركة ، حتى ليتحرك فيها غير القابل للحركة . ويطور أسلوب الحوار عند عمر فيصبح مكتوبا ، لا على الورق ، بل على فصوص الخواتم ؛ فتتعدى الأناقة موضوع الصورة إلى الأسلوب الفنى الذى خرجت فيه . وهو بداية تحكم جديد فى الشكل التعبيرى ، لم يتح له من يطوره تطويراً جديا فيما بعد .

ويخصص القسم الثالث من الكتاب لدراسة « صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفنى » . فالحيوان - عند الشعوب القديمة - كان إما طوطما للجماعة ، أو رمزاً للإله السماوى : الكوكب . فالقمر - على سبيل المثال - يرتبط بالثور ، الذى يظهر اسماً لفرد ، أو علما على قبيلة ، مشيرا بذلك إلى بقايا طوطمية . وفى معابد القمر وجدت صورة للثور قدمت لهذا الإله قربانا . كما يمكن ربط الثور بمنبع طقوسىّ آخر هو شعائر السحر المتعلق بالصيد .

وتطالعنا صورة الثور الوحشى - فى الشعر العربى - عند الشاعر فى أثناء حديثه عن ناقته ؛ إذ يعمد إلى وصل صورتها بصورة الثور فى تشبيه مطوّل ، يترك الشاعر فيه صورة الناقة ، مفيضا فى رسم صورة الثور . ولو تتبعنا هذه الصورة لوجدنا عناصرها تتكرر تكراراً يكاد يكون تاما عند الشعراء ، بل هو تكرار تام حقا فى العناصر الأساسية فى الصورة . أما ما نراه من اختلاف أحيانا فقد لا يرجع إلى اختلاف فى التناول ، بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص .

فالثور ذو صفات ثابتة : فهو منفرد ، قلق ، ذو قوائم سوداء ، أو ذات خطوط سود كالوشم ؛ والصدر إلى النحر أسود ؛ أما الظهر والجانبان فيسيطر عليها اللون الأبيض حتى ليبدو الثور كالبرق أو السيف المسلول ، والقرون سوداء ، ملساء ، حادة . وكأن لهذا الثور المقدس شروطا جسدية ينبغى توافرها لتتم القداسة ، أو أنه لم يكن يقدس مالم تتوافر فيه هذه الشروط .

وهناك أيضا الحدث المتكرر دائما فى الصورة الشعرية : فالجو شتائى يلجأه إلى البيات بجانب الشجرة الملازمة لصورته - شجرة الأرطى - حتى يظهر بعد ذلك خارجا مع الضوء الأول للصباح - حتى يتغلب ضوء الشمس على ضوء القمر - فتهاجمه كلاب الصياد الضارية ، فيهرب أولا ، ثم يصر على القتال ، فيصرع سوابقها ، ويحجم الباقى عن الهجوم ، فينطلق معتزا بانتصاره ، وقد تخضبت قرونه بدمائها . والثور لا يهزم إلا فى الرثاء بخاصة ؛ وتبدأ قصيدة الرثاء - عادة - بتعبير يوحى بالإذعان لقوة الزمن أو الدهر .

وتلحق بصورة الثور الأب صورة المهاة الأم وهى قرين آخر للناقة وتصور دائما فى مكان وسط بين القطيع وابنها الذى تركته بعيدا ؛ وفى إحدى رجعاتها تجد السباع قد عَدَت عليه ولم تترك إلا بقايا جلده وعظامه . وتهاجمها كلاب الصيادفتصرعها ، وتنجو من سهام الصياد أيضا . ومن قبيل الخطأ الفنى - الذى يأتى أحيانا - أن يفاجىء البقرة الليل والمطر فتلجأ إلى شجرة أرطى ؛ فقد جاء من ملاحظة صورة الثور ؛ والبقرة قرينة الشمس ورمز لها ، لا يأتى عليها الليل كما يأتى على القمر .

والملاحظ فى صور هذا الثالوث ، الثور والمهاة والفرقد ، أن الثور والمهاة ينجوان فى غالب الأحيان ، أما الفرقد فيلقى مصرعه دائما . وقد يهتم الشاعر بتصوير مصرعه ، ومعايشة حزن أمه عليه بمشاعره الإنسانية ؛ فيبدو الأمر كأنه مقصود لذاته وليس عنصراً مكملاً لصورة البقرة الوحشية . ولعل هذه الصورة بقايا أسطورة تتعلق بمصرع الإله الطفل ، عثتر أو الزهرة ، على يد القوى الشريرة الغامضة .

أما الحمار الوحشى فلم يكشف عن صورته فى الدين القديم ، وإن أدى الشعر من صوره ما يشابه صورة الثور ، مع اختلاف فى تفاصيل عناصرهما . فهو يظهر دائما بين حلائله من الأتن ، نهاراً فى الغالب ، مع نهاية الربيع وبداية الصيف وحرارته ، مثاليا فى قوته وسمنته وينجو مع أنه من سهام الصياد ، الذى لا يصحب كلابه ، إذا اقترنت صورته بالناقة ؛ أما إذا اقترنت صورته بالإنسان - فى الرثاء - فإنه يهلك إذعانا لقوة الدهر التى ترصد كل حىّ .

وما بقى من صورة الحمار الوحشى يكوّن ملامح من أسطورة مفقودة تتصل بسبب ما بالشمس ، بخاصة فى فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف ، كما تتصل اتصالا كبيرا بالترحل والانتقال اللذين تقوم بهما الأحياء البدوية بين مناطق الرعى وموارد الماء .

وصورة الظليم أقل ورودا من صورتى الثور وحمار الوحش ، وأقل منهما تفصيلا ، وأكثر غموضا ، لكنه بديل لهما ، وقرين ثالث للناقة . والملامح التى تظهر منه تشير إلى خصوبة واضحة ؛ فهو يظهر دائما بين موسمى تناسل ، واحد انقضى ببدء فقس البيض ، وآخر يوشك أن يبدأ بتخضيبه وخضوع زوجه التى تستقبله فرحة مغازلة . غير أن الصورة الأسطورية بعيدة المنال ، وإن كنا - كما يقول الباحث - لانشك فى وجودها أسوة ببدائلها السابقة .

وتأتى صورة الحيوان المستأنس ، كالناقة والبعير والحصان ، فى شكل أقرب إلى الوعى الواقعى بحكم معايشتها للإنسان ومشاركتها فى حياته . صحيح أن الإبل والخيل عبدت فى الديانات العربية القديمة ، وليس من النادر ظهور العناصر الأسطورية فى صورتها فى الشعر - كربط الناقة بالمهاة والدرّة رمزى الشمس ، وربط الحصان بالماء رمز

شمس الشتاء «ذات بعدن» - ولكن التصوير الواقعى غلب على صورتها الشعرية .

والعادة فى تصوير الناقة أن تختفى - بمجرد ذكرها - وراء رمز من هذه الرموز المقدسة ، ولكنها ظهرت فى أحيان قليلة منفردة ، مفصلة لذاتها ، كما نجد فى معلقة طرفة وعند شعراء آخرين .

أما الحصان فتأتى صورته فى أحد غرضين : إما الحرب أو الصيد ، منفصلا فى الحالين عن البدائل السابقة . وموقف الحرب - بطبيعة الحال - يعجل الشاعر عن تصوير جواده ، ويشغله عن تفصيلات جسده ، فى حين يتيح موقف الصيد هذا التصوير ، حيث يظهر حصانا مثاليا ، كأنه النموذج الذى خلقت الخيل على مثاله ؛ وقلما يخلو شعر شاعر من هذه الصورة .

ثم راحت صور الحيوان تأخذ طريقها نحو التحول إلى أشكال فنية تقليدية ، لا تختلف العناصر الأساسية فيها فى شعر المخضرمين عنها فى شعر ما قبل الإسلام . وقد احتذا شعراء الاحتراف الأمويون الصور نفسها ، فعاشت فى شعرهم كما كانت تعيش قبلهم ، مع محاولات فى التجديد لا تمسّ إلا بعض العناصر الثانوية فى الصورة .

غير أن هذه الصور بدأت - نتيجة الظروف المعيشية والاجتماعية المتغيرة - فى الاختفاء فى شعر العباسيين ؛ فلا نرى صورة الثور الوحشى أو حمار الوحش أو الظليم ، كما تراجع ذكر الناقة ، واختفى حصان الصيد إلا نادراً ، وقد استبدل به الشعراء وصف كلاب الصيد المدربة ، والفهود والصقور والشواهين .

ومع ذلك فقد أتيح لهذه الصورة أن تعود ثانية إلى الحياة - عودة مؤقتة - عند أبى نواس - فى الشعر - وعند أبى العلاء المعرى - فى النثر .

أما أبو نواس - الثائر على التقاليد - فنجد فى شعره قصيدتين فى الرثاء يسلك فيهما مسلك أبى ذؤيب الهذلى فى جمع صور القوة التى يتغلب عليها الفناء أو «الدهر» أو «الزمن» . وواضح من ضعف الصياغة فى كثير من أبيات هاتين القصيدتين أن أبا نواس قالها فى فترة شبابه حين كان يدرب نفسه - أو يدربه أستاذه خلف الأحمر - على تملك ناصية الصياغة الشعرية القديمة .

وينقل أبو العلاء هذه الصور إلى النثر لتختلف عناصرها ، بدرجة أو أخرى - عما سبق ، نتيجة غموض الأصول الأسطورية لها .

وينتقل الباحث بعد هذا إلى القسم الرابع ، والأخير ، حيث يبحث فى «صورة الإنسان بين شئون الحياة ، والموت ، والطبيعة» ، ملاحظا - مع ابن الكلبىّ - أن إله القمر «ودًّا» كان يتبدى فى صورة رجل عظيم ، كامل ، ويتوحد مع الثور الوحشى . ومن ثم كان كثيرا ما يربط الممدوح بالهلال :

أريحىّ ، صَلْتٌ ، يظل له القو　　م ركوداً ، قيامهم للهلال

حيث تتوحد علاقة القوم بالممدوح بعلاقتهم بالقمر . وهى علاقة تسود فى الديانات القديمة ؛ حيث يتوحد الأبطال أو ذوو المكانة فى المجتمع بأربابهم . كذلك يصور الممدوح بالشهاب ، ويربط بالثور الوحشى - كما ربط بالقمر . ويأتى الربط فى حالة السلم بالكرم ، وفى الحرب بالبطولة .

وظلت الصورة المثالية للرجل الكامل مجازاحيًا فى الشعر الإسلامى زمنا طويلا ؛ فكعب ابن زهير يمدح الرسول ﷺ فيقول :

تحمله الناقة الأدماء معتجراً　　بالبرد ، كالبدر جلّى ليلة الظُلَم
وفى عطافيه ، أو أثناء ربطته　　ما يعلم الله من دين ، ومن كرم

فالرسول «كالبدر جلّى ليلة الظلم» ؛ وهو كريم ، إلى جانب صفة المدح الجديدة وهى أنه يحمل دينا . فالصورة القديمة تعيش فى العصر الجديد ، ولكن بوصفها تقليداً فنيا . وهذا ما نجده عند الشعراء التالين ؛ حيث يصور الممدوح بالقمر أيضا وبالغيث - المرتبط أسطوريا بالقمر وبالثور الوحشى - مع اتجاه إلى المبالغة ، أحيانا - حيث يفضل ابن الرومى ، مثلا ، ممدوحه على هذه العناصر - أو إلى المخالفة - حيث يُصوَّر الممدوح بالشمس ، وهو خطأ فنى واضح . وكل هذا يشير إلى أن الصورة التقليدية قد تراجعت لغموض أصلها ، وتعاورتها الانحرافات ، وانتقلت من المثال الدينى إلى المثال الواقعى ، إن جاز التعبير ، وأخذت تستمد معظم عناصرها من الحضارة الجديدة .

وقد بدأ الهجاء طقسا سحريا ، وممارسة قائمة بذاتها ، يراد منها إلحاق الضرر بالعدو المهجوّ . يدل على هذا ما يروونه من أن الشاعر فى الجاهلية كان إذا أراد الهجاء لبس نعلا واحدة ، وحلق شعر رأسه إلا ذؤابتين ، ودهن أحد شقى رأسه ؛ وواضح أنه ضرب من سحر المشاكلة ، يراد به إحداث أثر الشعيرة بجزئيها : العملى والقولى ، فى المهجوّ .

وما لبث الهجاء أن انفصل عن السحر والدين وانحدر إلى شعر السخرية والاستهزاء ؛ الأمر الذى جعل بعض الشعراء يتصورون أنه الوجه الآخر للمديح ؛ فالمديح بناء ، والهجاء هدم .

ثم انحدر هذا الهجاء الساخر إلى الإسفاف والفحش والبذاءة لدى شعراء النقائض ، وصار سنّة متبعة بعدهم ، إلا نماذج قليلة من السخرية الأصيلة فى شعر أبى نواس .

أما الحرب فكانت ، عند الشباب المتحمسين ، إحدى ملاذّ الحياة ، مع ملاذ السلم من الخمر والنساء . وهى لا توصف بالشر إلا إذا انتهت بهزيمة الشاعر وقومه ، أو حين يطعن الشاعر فى السن فلا يستطيعها . فالحرب - عندهم - من مواطن المجد والشهرة ، ومن مظان الثروة التى تذخر لزمن السلم فتعين على تكاليف السيادة والكرم ، وعلى التمتع بمباهج الحياة .

وطبيعى أن يكون فى وصف الشاعر للحرب وصف للفرس المجهز لها ، والسلاح - من سيف ورمح وقوس - دلالة على استعداده لهذه الحرب ، ونوعا أيضا من الحرب النفسية ليفتّ فى عضد عدوه .

وصورة الحرب إما أن تكون صورة بصرية ، تصف ميدان المعركة ، وجثث القتلى تفترشها ، وقد أبيحت لسباع الطير والحيوان ، أو تكون صورة لاحتدام المعركة وجلبتها . وكان طبيعيا - مع

الإسلام - أن تتغير دوافع الحرب وميدانها ، من الحروب بين القبائل العربية ، وأبناء العمومة ، إلى ميادين خارجية ، فى الفتوحات الإسلامية المتنامية .

والوجه الآخر للحياة هو اللهو ، والدعوة للتمتع بملاذ الحياة ، لأنه من دلائل الفتوة . ولعل أوضح صور هذه المتعة الخمر ، التى يكشف تكرار صورتها عن أصول شعائرية وارتباطها بطقوس الدين ؛ وقد كانت إما شراب الآلهة ، أو دم الإلّه المصروع يشربه أتباعه لتحل فيهم روحه فى احتفالات يمثّل فيها مصرعه وقيامته . ولا نتوقع أن نجد هذه الصورة الأسطورية فى شعر ما قبل الإسلام ؛ فقد تحولت هذه الأصول الشعائرية إلى لمحات خاطفة فى صور مجازية ، تشبيه أو استعارة ، والغالب على وصفها تصوير الواقع فى مجالس الخمر واللهو ، وأثر الخمر فى الشاربين . . الخ .

فالخمر فى الشعر الجاهلى ترتبط بالغزال والدم - أحيانا - ولكن فى غالب الأحيان تفوقت الصورة الواقعية فى وصفها ووصف مجالسها ، على نحو ما نجد فى شعر ثلاثة من الشعراء ، غلب وصف الخمر على شعرهم ، هم الأعشى الباهلى ، والأخطل الأموى ، وأبو نواس العباسى .

وكان شعر الأخطل احتذاء لشعر ما قبل الإسلام فى الخمر بعامة ، وشعر الأعشى بخاصة . أما أبو نواس فكانت خمرياته تشبه أن تكون معادلا موضوعيا - بتعبيرنا - لثورته على الأسلوب التقليدى الموروث ، ودعوته إلى حرية التعبير الفنى ، أسوة بإباحة المجتمع حرية المتعة الشخصية وإن تكن فى السلوك دون التعبير . وأبو نواس ، وإن كان يكرر أحيانا بعض صور الأعشى والأخطل فى الخمر ، فإن الغالب عليه هو إبداع الصور الجديدة ، كقوله :

رقّتْ عن الماء حتى ما يشاكلها لطافة ، وجفا عن شكلها الماء
فلو مزجتَ بها نوراً لمازجها حتى تولّد : أنوار وأضواءُ

لقد أعطاها أبو نواس شكلاٍ جديدا من روحه المرحة الساخرة حتى إنها لتوشك أن تكون عنده فنًا جديدا .

وتتعلق أخبار كثيرة بنظرة العرب إلى الموت ، كأحاديث الصدى والهام ، وما يرتبط بها من ممارسات كحبس الرذايا على القبور ، ومراسيم الحزن المختلفة بين الرجال والنساء . بل نرى فى الشعر ما يشير إلى تقديسهم للموتى ، فى قول بشر بن أبى خازم :

جعلتم قبر حارثة بن لأم إلّها تحلفون به فجورا
فقولوا للذى آلى يمينا أفىَّ نذرت يأأوس النذورا ؟

وقد احتفظ الشعر بهذا كله ، حتى لنجد أطرافا منه عند لبيد ، وقد عمّر فى الإسلام .

والرثاء - كما يلاحظ بروكلمان بحق - كان ذا غاية سحرية فى أصل نشأته ، يقصد منه أن يستقر الميت فى عالمه ، حتى لا يتعرض للأحياء بالضرر . ومن ثمّ يلعب التكرار - وهو وسيلة سحرية تعتمد على تأثير الكلمة المكررة فى إحداث نتيجة معينة فى العمل السحرى والشعائرى - دوراً بارزاً فى شعر الرثاء ، فى أثناء طقوس الجنازة ، أو فى أثناء رقصة الحرب المزمع إشعالها ثأراً له ؛ كما نرى فى رثاء المهلهل لأخيه ، وفى رثاء ليلى الأخيلية لتوبة بن الحمير ، ورثاء الخنساء الذى يغلب عليه طابع النواح .

وإذ أخذ الزمن يبعد بهذه الشعائر القديمة ، وجدنا شعر الرثاء يتخذ وجهة التعبير الواعى عن الوجدان الحزين ، المثقل بإحساس الفقد ، يفرغ فيه الراثى شعوره الذاتى ، وآلامه ، على نحو ما نجد فى رثاء النابغة لحصن بن حذيفة بن بدر ، مثلا . وقد غلب هذا على شعر الرثاء بعد الإسلام ، بخاصة وقد وضع الإسلام بناء فلسفيا متكاملا أمام فكرة الموت ، يحل كل الغموض الذى أحاط بها ، وجعل تكريم الإنسان بعد الموت رهينا بعمله لا بما يؤديه له أهله من طقوس .

ولقد توزّع الرثاء اتجاهان منذ العصر الأموى ، يمكن أن نسمى الأول منهما الرثاء الرسمى أو التأبين تمييزاً له عن الاتجاه الثانى ، الرثاء الحقيقى : فالأول تغلب عليه المعانى التى يسبكها العقل لا الإحساس الحقيقى بالفقد ؛ أما الثانى فكان تعبيرا عن تجربة حقيقية لفقد صديق أو قريب حميم ، على نحو ما نرى فى رثاء بشار لابنه ، مثلا . لقد اتجه الرثاء - إذن - إلى أعماق النفس الإنسانية ، وتحوّل بهذا عن التعزى بصورة القوة - الأسطورية - التى تؤول إلى الفناء ، إلى عرض إحساس النفس الإنسانية الجريحة بفداحة الألم .

* * *

ولقد كان المطر عماد الحياة فى البادية العربية ، وارتبطت به ممارسات سحرية شتى ، فيما سمى طقوس الاستمطار ، أو ما يسمى بصلاة الاستسقاء . وقد ربط العرب بين هذه الممارسات والبقر بخاصة ؛ فقد كانوا إذا تتابعت عليهم السنون واشتد الجدب ، جمعوا ما يقدرون عليه من البقر فصعدوا به جبلا ، وعقدوا فى أذناب البقر أغصان الشجر من السلع والعُشر بخاصة ، ثم أشعلوا فيها النار وضجوا بالدعاء والتضرع لينزل المطر .

ولهذا أطلقوا على المطر : الغيث ، والحياة . والشاعر يستمطر السماء على قبور أحبائه ، أو على قبور الذكريات المتمثلة فى طلال . ونجد - أمام الطلل - أنماطا شتى من بقايا عمليات سحر المشاكلة ، بداية من البكاء عليها ، إلى تصوير المطر - حقيقيا كان أو أمانى - وقد هطل وأنبت المرعى ، وانتشرت الحيوانات فى الربوع فلم يبق إلا عودة المحبوبة وأهلها . الوقوف على الأطلال - إذن - لون من صلاة الاستسقاء ، أو ضرب من سحر المشاكلة يقيمه الشاعر ، متمنيا أن يشهد الواقع مثله حتى يعود أحبابه . ويتصل بهذا كثرة الأسماء المذكورة فى شعر الأطلال ، وهى ليست مقصودة فى ذاتها ، ولكنه اتساع بالمساحة التى سيغمرها السيل اتساعا يضمن إغراء قوم المحبوبة بالعودة إلى الديار المهجورة .

ويتصل بالرحلة إلى ديار المحبوبة - التى صارت أطلالاً - رحلات أخرى ، قد تكون مجرد تسرية للهمّ الذى جلبته رؤية الأطلال الدارسة ، وذكرى الأحبة المرتحلين ؛ وقد تكون متابعة لهم ، أو ارتحالا إلى ممدوح طلبا لنواله ؛ وهى الرحلة التى قدر لها الذيوع بعد الإسلام ، واستقرار الملك الأموىّ والعباسىّ من بعده .

وفى الرحلة يجد الشاعر نفسه ومظاهر الطبيعة وجها لوجه ، فيصور منها ما يرى تصوير متابع دقيق الملاحظة ؛ يصور الطريق ، والصحراء ، ورفيق السفر ، وعيون الماء القليلة ، ويختتمها بالتصوير

المثالى للناقة ، معرجا على ذكر الحيوان المتوحش فى صراعه الأسطورى ضد القوى المعادية ؛ فكأنه يقصّ أسطورة الإله الذى يتغلب على الأخطار ، صلاةً يرجو بها أن ينجو من مخاطر رحلته ، وأن ينجح سعيه فيها .

ولئن تحولت صورة الرحلة بعد ذلك إلى نموذج واقعى يصور رحلة الشاعر الإسلامى إلى حواضر الدولة ، التماسا لنوال الملوك ، لقد حافظت الصورة على كثير من العناصر التقليدية عند ذى الرمّة على الأقل .

* * *

ولا شك أن هذه الدراسة محاولة جيدة للكشف عن الجذور الأسطورية للصورة فى الشعر العربى ، منذ شعر ما قبل الإسلام إلى شعر القرن الثانى الهجرى . ولا شك أيضاً أنها تفك مغاليق بعض المشكلات التى عنى الباحث بدرسها هنا ، من الترابطات البعيدة - على الذهن الخالى أو المرتبط بالتناول التقليدى للشعر العربى - بين العناصر المتداخلة فى الصورة الشعرية العربية القديمة ؛ كالترابطات بين المرأة والشمس والظبى والدرّة ، وبين البقر والمطر ، وغيرها .

غير أن الباحث يقع - بعنوان الكتاب - فى المزلق الذى أشرنا إليه فى صدر هذا المقال ؛ فالعنوان يعد ببحث الصورة فى الشعر العربى ، «أصولها وتطورها» ، ولكن يتبين - منذ المقدمة - أنها ستوقف على «بحث الأصل الدينى للصورة» ، أى ربط جذورها بالعقائد والأساطير القديمة . والصورة فى شعر ما قبل الإسلام ليست كل نماذجها ذات جذور أسطورية ؛ فمنها ما تضرب أصوله فى الواقع ودقة الملاحظة ، ومنها الذاتى ، ومنها أيضا ما يمكن أن يعدّ ضربا من اللعب الخيالى بعناصر أسطورية أو ذاتية .

وحتى فى إطار درس الجذور «الدينية» أو الأسطورية للصورة ، فليس كافيا أن نكشف عن هذه الجذور وحسب ، لكن يبقى - دائما - أن نكشف أيضا عن البعد الذاتى فى «توظيف» هذه العناصر الأسطورية ؛ لأننا لا نكاد نعرف - فى أى تراث أدبى - هذا الاستخدام «الموضوعى» الكامل - إذا صح التعبير - لهذه الأساطير ، ولكننا نعرف هذا «التوظيف» الذاتى للعناصر الأسطورية ، سواء كانت هذه الذاتية محض تعبير عن عاطفة خاصة ، أو تعبيراً عن رؤية خاصة للحياة ، وإن كانت ذات أصول جماعية .

وقد ركّز الباحث - من ثمّ - فى اختياره للنصوص على النماذج التى تستعين بالأسطورة فى تصويرها الفنى ، وركّز فى تحليلها على إبراز العناصر الأسطورية - أو على جانب الموضوع ، كما عبّر فى المقدمة - دون أن يكون التحليل لنصوص بكاملها ، تكتنف التصوير ذا الجذور الأسطورية وغيره ، ودون إبراز أيضا للعناصر الفنية فى الصورة - من لغة وموسيقى وخيال - تعمل جميعا فى تشكيل الصورة (وإن كان يستخدم التحليل اللغوى أحيانا ، والصوتى منه بصورة خاصة ، ولكن فى تحليل نماذج قليلة) .

ولقد دفع الكاتب حماسه لموضوعه أحيانا إلى اعتماد الشعر وثيقة للأساطير ، أو لنقل - تخفيفا - إلى افتراض تفسيرات قد لا يؤيدها إلا مجرد التكرار فى شيوع صورة بعينها فى الشعر ؛ كتصوير المرأة - فنيا - بالبيضة والدرة - التى يربط تصويرها الشعرى بإشارة فى الهامش إلى أسطورة أفروديت ! - أو قوله فى وصف الشاعر للحيوان الوحشى فى أثناء تصويره للناقة ، إن الشاعر «يقص أسطورة الإله الذى يتغلب على الأخطار وكأنه يؤدى صلاته راجيا أن ينجو من مخاطر رحلته ، وأن ينجح سعيه فيها ، وتتحقق له الآمال» (ص ٢٣٥) .

وبالرغم من هذا كله ، فالبحث محاولة جيدة فى الإطار الذى حددته مقدمته ، التى قد نختلف مع الباحث فى منطلقاتها ، ويمكن أن يكون بداية - ليست الأولى فى هذا المجال - لدراسة أخرى تستهدف «توظيف الأسطورة فى شعر ما قبل الإسلام» ؛ نعنى الكشف عن الأبعاد الذاتية والجماعية والموضوعية أيضا فى استخدامها ، فى إطار تعبير الشاعر عن رؤيته الخاصة ورؤية جماعته للحياة .

عرض كتاب

التفكيك : النظرية والتطبيق*

تأليف: كريستوفر نوريس

سمية سعد

* Deconstruction : Theory and Practice (New Accents) Methuen, London, 1983.

يتعرض الكتاب فى فصوله السبعة لأحدث تيارات الفكر النقدى الحديث وهو التفكيك (Decon-struction) من حيث جذوره والمؤثرات المختلفة التى ولدت هذا التيار النقدى الجديد .

ويتناول الفصل الأول المعنون بـ« الجذور البنيوية والنقد الجديد » الحقبة التى تبلورت فيها البنيوية ومن بعدها النقد الجديد . ويؤمن الكاتب أن التفكيك جاء رد فعل حذراً لمحاولة البنيويين ترويض أعظم مدركات فكرهم قاطبة ، كما بدأ التفكيك يرفض مبدأ الفصل المؤقت للعلاقة المفترضة بين العقل والمعنى ومفهوم المنهج الذى يدعى التوحيد بينهما ، وذلك عندما أصبحت البنيوية على يد النقاد البريطانيين والأمريكيين مجرد منهاج آخر يقدم أشياء جديدة عن نصوص قديمة . فالتفكيك فى رأى الكاتب حركة احتجاج قوية ضد الأفكار النقدية التى سيطرت فى هذه الحقبة على الساحة النقدية .

ونحن إذا نظرنا إلى مفكرين مثل إيمانويل كانت (I. Kant)(١٧٢٤ - ١٨٠٤) ، والبنيوى سوسير (Saussure)و كلر (Culler) ، لوجدنا تطابقاً واضحاً يتجلى فى إيمانهم بوجود انفصام بين العقل والواقع ، يقوم على التشكك فى محاولة الواقع الاهتداء إلى العقل ، كما نرى توافقاً بين « كلر » وفكر النقاد الجدد ، مثل إمبسون (Empson) ، الذين يتحدثون عن المفارقة الساخرة ، وعن التناقض الظاهرى ، وأنواع الغموض . فالاتجاه النقدى لكلر يمثل دعوة تنظيمية للمعرفة ، تفترض من ناحية وجود نشاط قرائى قار فى بعض شفرات الإدراك التى اكتسبت صفة طبيعية ، ومن ناحية أخرى تنادى هذه الدعوة بضرورة إعطاء الحرية لهذا النشاط كى يستوعب وجوهها واحتمالاتها الحدسية أو البديهية .

وفى رأى الكاتب أن بارت (Barthes) لا يعد من النقاد التفكيكيين ؛ ذلك لأنه حاول دائما التخلص من التمسك بأى موقف نظرى ، حتى إن سيرته الذاتية التى ترجمت إلى الإنجليزية سنة ١٩٧٧ لم تكن أكثر من خطرات ذكية عن تجربة الكتابة ، وعن الازدواج اللغوى ، وعن الطبيعة النصية لما تقوم اللغة بتوصيله . ويمكن القول إن تيار التفكيك بدأ فى الظهور وتهديد البنيوية السائدة عندما أخذ (بارت) فى خلخلة أفكاره الذاتية ، وإعادة كتابتها من خلال بعد نصى ، تمكن عن طريقه من استخراج أوجه التلاعب اللغوى . وهكذا لم تعد استقلالية الشعر وذاتيته حكرا على علم الجماليات ، ولكنها أصبحت اختباراً للإيمان بالعقل الإنسانى ؛ فوراء بلاغة النقد الجديد القائمة على المفارقة الساخرة والتناقض الظاهرى ، هناك ميتافيزيقية اللغة ، حيث تتعانق الدعاوى الشعرية والدينية للحقيقة . ويمكننا القول إذن إن التفكيك ولد على يد النقاد الجدد الأمريكيين ، أمثال (دى مان P. De Man) ، وهارتمان (G.Hartman) ، و(ويمزات W.Wimsatt) و(ميلر J.Miller) ، وهم الذين أصبحوا فيما بعد اكثر المؤيدين للتفكيك . ولقد تأثر هؤلاء بأفكار المنظرين الفرنسيين ، فى وقت كانت البنيوية فيه خاضعة من قبل منظريها ، مثل (ديريدا Derrida) ، لعملية نقدية تهدف إلى الوصول إلى افتراضاتها الخاصة ودعاواها المنهجية وفى هذا المجال نذكر أن أحد أبعاد

التفكيك يتمثل فى هذه المحاولة المقصودة لوضع مصادر الأسلوب التفسيرى فى مواجهة أى تقليد جامد للمنهج أو اللغة . ومما لا شك فيه أن التفكيك ولد فى أعقاب المرحلة البنيوية مثقلا بتراث النقد الأمريكى الجديد ، الذى كان يعانى كذلك ،فى تلك الفترة ، من التشكك الذاتى ، ومن الضغوط الداخلية . وعلى الرغم من أن التفكيك قد عانى من مثل هذه الدوافع فإنه نحا نحوا آخر يتمثل فى أن قراءاته وإن ارتابت فى المنهج والأسلوب فإنها هى نفسها كانت تخضع للجدل العنيف . ويمكن الجزم بأن ديريدا هو المصدر الفلسفى الأساسى لهذا النقد العنيف ، فى حين يمثل دى مان أكثر مؤيديه الأمريكيين حماسة لها . ويعتقد الكاتب أن التفكيك قد استطاع أن يعطينا الدافع للشروع فى محاولة لإعادة تقييم كلى للنظرية التفسيرية وعملية تطبيقها ويبقى علينا نحن استيعاب أهمية هذه العملية .

ويخصص الكتاب الفصل الثانى للناقد ديريدا تحت عنوان « ج . ديريدا : اللغة ضد نفسها » ، فيقول إن أعمال (ديريدا) تنتمى إلى ميدان النقد الأدبى أكثر منها إلى الميدان الفلسفى ، فهى تعتمد على افتراض أن التحليل البلاغى لا غنى عنه لقراءة أى نوع من أنواع الخطاب ، بما فى ذلك الخطاب الفلسفى ؛ فالأدب ليس - كما يعتقد البعض - ميداناً ذا علاقة واهنة بالفلسفة ، يكتفى بالموضوعات الخيالية . والحق أن النقاد الجدد اعتنقوا هذا الاتجاه ، كما انضم إليهم (ليفز E. R. leavis)عندما أكد حق الناقد فى سعيه لفصل تقاليده الفكرية عن المراجعات المنطقية ، وعن العمليات التى يتطلبها أى منهج فلسفى . وهكذا أتى ديريدا بفكره الجديد ليضع الناقد الأدبى ليس فقط فى مستوى الفيلسوف بل فى علاقة مركبة (أو تنافسية) معه ، بحيث تصبح الدعاوى الفلسفية نفسها خاضعة للمساءلة البلاغية أو التفكيك . كما باتت كل الميادين والعلوم الإنسانية من نقد وفلسفة ولغويات الخ . . خاضعة لنقد ديريدا . وهنا تكمن أهم خصائص التفكيك التى تؤكد أنه لا توجد أية لغة - مهما بلغ حذرها ووعيها بذاتها - هى قادرة على التخلص من تلك الظروف التى فرضها تاريخها السابق ، والميتافيزيقا المهيمنة على الفكر . ولقد أثرت أفكار ديريدا فى « دى مان» ،وهو أكثر المتحمسين للنقد الجديد ، نجاء مقاله «العمى والبصائر » Blindness and Insightsالذى كتبه سنة ١٩٧١ تطبيقاً رائعاً لأفكار ديريدا عن بلاغة النقد الحديث . كما يعتقد (دى مان) أن النقد الجديد قد أصابه العمى فى لحظاته الأكثر تنويرا وقدرة على الرؤية ، نظرا لتناقض الشكل العضوى مع مصطلحات هذا المذهب النقدى ، مثل الغموض والتوتر . ويرى أنه قد انتهى زمن تسلط العمل الأدبى ، الذى كان يجبر النقد على خشية الاقتراب من النص . ويعتقد (دى مان) أن أسلوباً جديداً ومستقلا للتعليق قد غزا وحدة النص ، ووضع كل الصفات التقليدية للمعنى الأدبى موضع المساءلة ، وهذا من شأنه الارتفاع بالأدب إلى مستوى البلاغة المركبة ، بحيث تصبح لحظات العمى أكثر إيحاء من أى بحث فلسفى . وقد يكون من الخطأ النظر إلى التفكيك على أنه عملية قلب استراتيجى للتقسيمات التى بقيت على مر التاريخ متميزة لا تتأثر ؛ فالتفكيك يهدف إلى فك نظام معطى للأولويات ، بالإضافة إلى حل نظام التضاد المفهومى الذى يوجد نظام الأولويات ذاته . فالتفكيك نشاط قرائى ، يعمل على الحفاظ على الارتباط الوثيق بالنصوص التى يتناولها ، إلا أنه ليس بإمكانه التفرد بإرساء نظام مغلق للمفاهيم التى تقوم عليها عملية التفكيك . والواضح أن ديريدا لا يحبذ فكرة حصر أفكاره فى إطار ما تحت اسم مفهوم ، وذلك حتى يتجنب الوقوع فريسة لنظام هرمى للأفكار ، تحتل فيه الكتابة مكاناً متميزاً ، بل فضل اختيار مصطلحات أخرى لا تعبر عن معنى محدد ، لعل أكثرها أهمية التعبير الذى استحدثه ديريدا وهو (Differance) وهو لفظ مشتق من فعلين فى اللغة الفرنسية هما (Différer)بمعنى يختلف ، و(Déférer) بمعنى يحيل أو يؤجل أو يعطى مجالا ، بحيث يصعب تحديد المعنى ، كما يصعب حصر كمّ الإضافات اللانهائية الناتجة عن مغزى هذا اللفظ ؛ فكلمة (Differance)نفسها ، بما تشتمل عليه من فعلين ، تعد مثالا للتنفيذ المطبعى لمغزى هذا اللفظ .

ويأخذ ديريدا على روسو (Rousseau)قوله إن القول الملفوظ (Speech) هو الشكل الأصلى والأصح ، والحالة الأكثر طبيعية للغة ، فى حين تأتى الكتابة لتفسد هذه الطبيعة . ويعتقد (ديريدا) أن مقولة (روسو) الأسطورية هذه تعد مثالاً كلاسيكيا لعملية عقلية متناقضة فى النهاية ؛ فاللغة سرعان ما تسكنها الكتابة والإشارات الخاصة بالبناء اللفظى - الذى يعده (روسو) شيئا منحطاً - وذلك لحظة تعديها مرحلة الصرخة البدائية (primi-tive cry)فالحديث بالنسبة لـ (ديريدا) ملىء بالاختلافات والعلامات المرتبطة بمعنى غير موجود ، التى تكون فى النهاية تلك اللغة المنطوقة . وبناء على ذلك فإن محاولة التفكير فيما هو أصلى طبقا لمفهوم (روسو) أمر يقودنا بالضرورة إلى التناقض الذى يصعب معالجته أو تجاهله . وبالمثل يرى (ديريدا) التناقض واضحاً فى الأنثروبولوجيا البنيوية عند (شتروس) ، التى تثير مرة أخرى موضوع العلاقة بين الطبيعة والثقافة ، مؤكدة أن الكتابة أداة للظلم ولاستعمار العقل البدائى ، كما أنها نشاط اشتقاقى يعقب الثقافة المكتوبة أصلا من خلال أشكال التواجد الاجتماعى . وفى الحقيقة إن أكثر التصورات الميتافيزيقية التى يهاجمها (ديريدا) تتمثل فى النظرة إلى الكتابة على أنها شىء خارجى ومنفصل عن اللغة ، وعلى أنها تهديد خارجى للقول الملفوظ ، على نحو يحتم وجود القول الملفوظ بوصفه قادراً على إحداث نوع من التوازن . ويرى (ديريدا) أن هذه النظرة تناقلتها الأجيال الأدبية بدءا من أفلاطون حتى شتروس . وهذا ما دعاه إلى محاولة توضيح أن الكتابة ، على العكس من ذلك تماما ، تتولد أصلا من خلال موضوع القول ذاته ، ومن خلال النص الذى يعمل على تحقيق الموضوع وتأصيله . وهكذا يقوم التفكيك بنشاط متواطىء مع الكتابة ؛ تلك الكتابة الموجودة بحق ولكنها مكبوحة (repressed)،وكما يقول ديريدا « لا يوجد شىء خارج النص » .

ويتعرض الكاتب لموقف ديريدا من الفلسفة فى الفصل الثالث وهو بعنوان « من الصوت إلى النص : نقد (ديريدا) للفلسفة » ، مشيراً فى البداية إلى اعتقاده أن ديريدا يدين بالكثير لهوسرل (Husserl)رائد مذهب الظواهرية ، مستقياً ذلك من كتابه عن هوسرل ، المعنون بـ « القول والظواهر » سنة ١٩٧٣ ، حيث يتجه ديريدا إلى النقد المتأنى والدقيق ،

ويعمل على إعادة صياغة مقدمات هذا المذهب . ومن المعروف عن هذا المذهب أنه يعزل مكونات التجربةوالحكم التى لا تحتمل الشك من قبل أكثر العقول تشككا ، كما ترفض اللجوء للذاتية ، على الرغم من مناداتها باللجوء لما يسمى بالذات المتسامية ، أو انعكاسية الوعى الذاتى . والجدير بالذكر أن مفهوم هوسرل للعلاقة بين اللغة والفكر يتلخص فى إيمانه بوجود نوعين من أنواع العلامات ؛ النوع الأول يسمى إشارى (Indicative) ، وهو خال من المعنى ، ويؤدى عمله بوصفه عنصراً ميتا فى نظام تعسفى أو تحكمى ؛ أما النوع الثانى فهو تعبيرى (Expressive) ، يمتلىء بالمعنى ، ويقوم بوظيفة اتصالية ، ولذلك كان من شأنه إثراء اللغة .

وعن هذا الموقف الفكرى يقول ديريدا إن اللغة بإمكانها الوصول إلى الوجود الذاتى للمعنى فى حالة واحدة فحسب ، وذلك إذا ما كفلت ما يسمى بالمدخل الشامل إلى جانب التحدى للأفكار ، على نحو يتيح الفرصة للأفكار ذاتها كى تصبح منطوقة . وفى رأى ديريدا أن تحقيق هذا الأمر ضرب من المحال لعدم إمكان الوصول إلى ما يسمى الحدس الأولى لتجربة الآخر المعيشة . ولذلك فعلينا التسليم بأن اللغة تخفق فى معظم الأحيان فى تحقيق الحضور الذاتى للمعنى ، وأن هذا يحتم عليها مشاركة العلامة الإشارية الخالية من المعنى كما جاء فى مفهوم هوسرل .

وفى مجال آخر يميز هوسرل بين الآثار الحسية الفورية والتمثيل الذى يرمز إلى التجارب المسترجعة على مدى فترة زمنية طويلة . وهنا يستخدم ديريدا أيضاً مصطلح (Differance)ليبين أن هوسرل فى هذا الصدد إنما أتى بعكس ما كان يقصده ؛ إذ إن ذلك المصطلح نفسه يسكن دائماً ما يسمى بالواقع الظاهر أو النقى للزمن الآنى . وبالإضافة إلى ذلك فإن الإدراك ليس إلا التمثيل ذاته ، تماماً كما يفترض سلفاً أن الحديث هو ما يطلق عليه مصطلح -Differ ance بالنسبة للكتابة . ويقول ديريدا إن البنيوية والظواهرية تشكلان نظامين مغلقين ، يقومان على التناقض الظاهرى المتبادل والمتوالد ذاتياً ، على نحو يجعل من الصعب عليهما الوصول إلى مبادىء سليمة ، بل يجبر كلاً منهما على الاعتماد على الآخر فى لحظاتها الأكثر إدراكاً وبصيرة . وهكذا يقف ديريدا دائماً ضد فكرة أن البنيوية قد انفصلت تماماً وبدون رجعة عن المرحلة التى سبقتها ، كما يرى أننا نقع فى خطأ فادح إذا ما حسبنا أن التفكيك مرحلة لاحقة للبنيوية ، بمعنى أن التفكيك أزاح المشروع البنيوى أو ألغاه ؛ فبدون هذا التوتر بين التجربة وإمكان الوصول ، داخل الإطار البنيوى ذاته ، لما أمكن لناقد مثل ديريدا طرح هذه التساؤلات التى أثرت كتاباته . إن التفكيك يعد عاملا منبها لما كان يجب أن تكون عليه البنيوية فيما لو كانت قد استطاعت تجنب المأزق الذى وُضعت فيه نتيجة أفكارها الجذابة عن المنهج .

وينتقل الكاتب فى الفصل الرابع إلى الحديث عن فيلسوف آخر مرتبط بالتفكيك هو (نيتشه) ؛ وهو الفيلسوف الذى يعتقد الكاتب أن ديريدا قد تتبع خطواته وفكره الخاص عن الفلسفة . (فنيتشه) يرى أن الفلسفات كلها ـ بصرف النظر عن دعاواها المنطقية والعقلية – تعتمد على نسيج متحرك للغة المجازية ، وأنها ترزح دائماً تحت هيمنة نظام الحقيقة (Order of Truth) . ويتمثل منطلق كتابات (ديريدا) – مثله فى ذلك مثل (نيتشه) – فى وجود هذه النسبية المتناهية للمعنى ، وفى الطرق المتعددة التى استخدمها الفلاسفة فى عملية تغليف استعاراتهم . ويمكن أن يعد كل من (نيتشه) و (ديريدا) ناقدين بنيويين ، لاهتمامهما بتفسير الطرق التى يعبر الفكر من خلالها عن المعنى المرتبط بتجربة بدائية .

ويرى الكاتب أن تيار التفكيك بدأ رحلته بوضع العقل فى مواجهة ذاته ، بغرض الوصول إلى مرحلة اعتماده الضمنى على مستوى آخر من المعنى ، وهو المستوى المكبوح (repressed) أو غير المعروف . وقد فسر بعض الدارسين التشكك الذى اتسم به موقف الإغريق من الكتابة بقولهم إن الكتابة كانت تمثل تطوراً جديداً نسبياً فى تلك الحقبة الحضارية ، على نحو جعل (أفلاطون) يرى فى الكتابة خطراً ، لما تسببه من انتشار للمعرفة والقوة . ولقد أيد كل من (ديريدا) و (نيتشه) هذا التفسير التاريخى ؛ وهو مانلمسه فى رؤيتهما للعقل السقراطى بوصفه قوة طغيان وقهر . ويضيف ديريدا إلى ذلك قوله إن عملية كبح الكتابة لم تنتج عن التسلسل التاريخى أو التحول الثقافى ، ولكنها ظلت تعمل فى فكر (أفلاطون) وفى فكر الأجيال التى تلته ، وذلك من خلال أسلوب بلاغى يتوالد ذاتياً ؛ وهو أسلوب لم يتنبه إليه المؤرخ التقليدى للأفكار . وبالإضافة إلى ذلك يتعرض (ديريدا) لأفكار (أفلاطون) ، قائلاً إن التفكيك – على عكس ما يرى (أفلاطون) – يؤكد الحالة الحرفية لم يسميه (أفلاطون) الاستعارة المستندة إلى ذاتها . فالعبرة ليست فى عملية قلب المعنى الحرفى والمعنى المجازى ، ولكن فى تحديد المعنى الحرفى للكتابة بوصفه مجازاً فى حد ذاته ؛ وهو ما يعده غير وارد على الإطلاق فى إطار التفكيك .

ويسهب الكاتب فى عرض موقف (ديريدا) من الفلاسفة الإغريق ؛ إذ يرى أن الفلسفة الإغريقية لا تنفرد بهذا التقييم المزدوج للخير والشر ، ولكن هذا التقييم ذاته موجود فى مجالات ونصوص أخرى ، مثل الإنجيل ، وفى أعمال (هوسرل) التى تميز بين المستوى المحسوس والمستوى المدرك للمعنى . وفى سياق المقارنة يؤكد الكاتب على أن كلا من (ديريدا) والفيلسوف الألمانى (هيدجر) (١٨٨٩ – ١٩٧٦) يسعيان لبلوغ الغايات التفكيكية نفسها ؛ بيد أن الاختلاف يكمن فى محاولة الكاتب الألمانى وضع يده على مصدر الفكر الأصيل ، أو بمعنى آخر لحظة الوجود أو الكمال التى تسبق الخطاب المنطوق ؛ فمجمل تفسير الفيلسوف الألمانى يعتمد على رؤيته للحقيقة بما هى وجود ذاتى ، يهدف فى نهاية الأمر إلى محو عملية التلاعب بالمعنى أو يدعى أنه سابق عليها . وهكذا فإن عملية تفكيك (هيدجر) للميتافيزيقا لم تأت بغرض تحرير فكرة تعدد المعنى كما فعل (ديريدا) ، ولكنها كانت ترمى إلى إعادة المعنى إلى مصدره الأصلى أو تطابقه ذاتياً ، وفى هذا السياق يعتقد الكاتب أن (هيدجر) يعد أهم خصوم (ديريدا) المعاصرين على الإطلاق .

وينتهى الفصل الرابع بالإشارة إلى رأى (ديريدا) فى (نيتشه) ؛ ويتمثل فى اعتراضه على تسمية (هيدجر) للفيلسوف (نيتشه) بآخر الميتافزيقيين ، موضحاً أن (هيدجر)

هو الذى استخدم المفاهيم التقليدية للحقيقة فى معالجته للنص الخاص (بنيتشه) بهدف خدمة أغراضه التأويلية . ولهذا السبب لا يعد (نيتشه) آخر الميتافيزيقيين ولكنه أول من قام بمحاولة تفكيك تاريخ الميتافيزيقا . وهو - مثل (كارل ماركس) - يعد من أعظم مفكرى العصر الحديث المناهضين للخرافة .

ويتناول الكاتب فى الفصل الخامس من الكتاب سياسة التفكيك تحت عنوان « سياسة التفكيك بين ماركس ونيتشه » ، فيستعرض موقف (ديريدا) من قضية الالتزام السياسى والصلة - إن وجدت - بين الماركسية والتفكيك ؛ فيرى أن التفكيك يمكن أن يعالج ما أسماه بعدم التجانس أو التغاير فى النص الماركسى ، والكيفية التى ينفصل بها عن التراث المثالى (وخاصة هيجل) مع بقائه متأثراً على المستوى الأعمق ببعض الموضوعات الميتافيزيقية ؛ فلقد تمخض عن التفكيك فى الإطار (النيتشوى) منهج اكتسب قدرة تشكيكية بالغة القوة ، كما اكتسب إدراكاً بلاغياً واعياً . وبالمثل فإن النقد الماركسى قد اعتنق ، من جهة ، بعض الأفكار البنيوية فى سبيل تطوير أساسه البلاغى ، ومن جهة أخرى رفض ما يراه من عناصر مقاومة للفكر الماركسى . ومن خلال تفاعل هذين التيارين نشأ التيار التفكيكى المعتمد على مفهوم (Differance) نتيجة حتمية لهذا كله .

وفى معرض حديث الكاتب عن علاقة (ديريدا) بالفيلسوف الألمانى (هيجل) يقول إن الأول تحدث عن الاقتصاد العام فى مقابل ما يسميه الثانى بالاقتصاد المقيد ، كما وازى بين الاقتصاد العام ومؤثرات الكتابة أو المؤثرات النصية . وفى مجال آخر يقول إن التفكيك يعطى لنا مقدمات خاصة تؤهلنا لقراءة جديدة غير ماركسية للفلسفة بوصفها أيديولوجيا . فبينما يرى (هيجل) أن التاريخ والوعى يتجهان سوياً صوب مرحلة من التنوير والوضوح الكامل والفهم التام ، يعمد كل من (ديريدا) و (نيتشه) إلى عملية تفكيك هذه المعرفة المثالية والأفكار والتصورات المنهجية الخاصة بها . وقد يفسر هذا على أنه طريقة متحذلقة لمعالجة الخلاف بين شكلى التفكير المعروفين بالتعاقبى والتزامنى ؛ وهو الخلاف الذى ميز المراحل الأولى للجدل البنيوى .

وعن العلاقة بين الماركسية والبنيوية والتفكيك يقدم إلينا المؤلف الناقد جيمسون (F.Jameson) مثالا للنقاد الماركسيين ذوى الاقتناع البنيوى . ويرى جيمسون ضرورة مصالحة الدعاوى المختلفة للفكر التزامنى مع دعاوى الفهم التاريخى ، كما يؤيد جيمسون شتروس فى ضرورة الإبقاء على البناء كشكل يوفر الوضوح والجلاء وأن يظل محصنا ضد الحملات التشككية . ولقد أوضح لنا (ديريدا) من خلال قراءته للنصوص الخاصة بسوسير وشتروس أن أعمق المفاهيم البنيوية لا تخدم بالضرورة مقصد مفكريها ، ويخلص إلى أن محاولة تفكيك نص ما - فى مفهوم (نيتشه) و (ديريدا) تستلزم الوصول إلى نقطة محدودة أو (Aporia) للمعنى لا تؤدى إلاّ إلى طريق مسدود ، ولا تسمح بالتفسير الماركسى التاريخى . وهذا يدعونا للاعتقاد بأن التفكيك لا يتسق مع الفكر الماركسى ؛ لأنه يسعى للبحث والمناقشة واستجواب أى علم أو منهج يفصل نفسه كلية عن تلاعب المعنى النصى . وقد كان من الممكن أن يعد تفسير ألتوسير للماركسية شكلا من أشكال التفكيك لو لم يؤمن هذا الاتجاه بضرورة إيقاف عملية التفكيك عند نقطة معينة ، يترك فيها للعلم وحده الحرية فى استنباط الرسالة الكامنة للأيديولوجيا . وفى هذا الصدد نجد أن كلا من (جيمسون) و (إيجلتون) يؤيدان هذا الاتجاه لإيمانها بالانفصال البنيوى بين النص والواقع ، على أساس أن ما هو واقع هو نتاج لبعض الشفرات الثقافية المتميزة . وهناك أيضا الفيلسوف الفرنسى (فوكو) ، الذى يرى - مثل (نيتشه) - أن ما سمى بالنظرة الانفصالية للمعنى التاريخى ، هو تلك النظرة التى تبدد «وحدة الوجود الإنسانى التى يسعى الإنسان من خلالها لكى يبسط هيمنته على أحداث ماضيه» . ويعمد (فوكو) - مثل (نيتشه) - إلى تفكيك الأنظمة الفكرية التى تحاول أن تختبىء وراء ما يسمى بالمعرفة الموضوعية ، فى حين أنها تسعى لاكتساب القوة . ويستشهد بالكاتب إدوارد سعيد ، صاحب كتاب استشراق (Orientalism)، الذى يعطى مثالاً عملياً للكيفية التى يعالج بها التفكيك التاريخ الحضارى وفقاً لأسسه النصية ، وعن طريق استخدام الجدل فى دعاواه عن الموضوعية . وهكذا يبقى (نيتشه) تهديداً مستمراً لما تعده النظرية الماركسية بلاغة مسلماً بها .

ويستهل الكاتب الفصل السادس المعنون بـ « العلاقة الأمريكية » بتقييمه للناقد (ديريدا) ، قائلاً إن أهم ما يحتسب له يتمثل فى قدرته على تغيير النظرة المتعارف عليها لما يطلق عليه « الفكر النقدى الجدى » ؛ فلقد كثرت ردود الأفعال وتباينت فى تفنيدها لأعمال « ديريدا » النقدية ، على نحو يصعب معه القول بأن هناك حركة تفكيك بالمعنى المفهوم . ويذكر أن الجدل بدأ بين مفكرى التفكيك المتحمسين وآخرين أمثال (إدوارد سعيد) الذين سعوا للعودة للبعد الدنيوى أو السياسى للمعنى فى معالجتهم للنص . كما نجد من ناحية أخرى أن أساتذة جامعة ييل (Yale)وجامعة جون هوبكنز John Hopkins قد عملوا على نشر أفكار (ديريدا) فى إطارها النصى ؛ غير أن الكاتب يرى أن التحدى الماركسى للتفكيك أتى فى البداية من خارج القارة ، وتمثل بعد ذلك فى جيمسون ، وهو أستاذ بجامعة ييل (Yale) . والغريب أننا نلاحظ وجود تباين واضح داخل تلك المجموعة الصغيرة التى عرف عنها التحمس الشديد لنظرية ، (ديريدا) والتى تتكون من هارتمان وبول دى مان وملر على نحو يبدو معه أن نقاد جامعة ييل ، باستثناء دى مان ، الذى تعكس أعماله حيوية كتابات ديريدا فى بداياته ، قد فضلوا منهج التفكيك فى إطاره الأرحب والأكثر حماسة وحرية .

وعن هؤلاء الذين يصورون الاتجاه التفكيكى فى شكله الفطرى أو البدائى يقول الكاتب إنه من المعروف أن كلا من (هارتمان) و (ميلر) كانا أسبق من اعتنق آراء (ديريدا) ؛ فالناقد (هارتمان) مثله فى ذلك مثل (ديريدا) ، يرى أن النصوص دائما ما تأتى متأخرة عن التراث الذى تعيش فيه والذى تعكسه على نحو يجعل الناقد يشعر أنه يلعب دورا ثانويا ، يتمثل فى عملية توضيح للمعنى . لذا يرى هارتمان أن على الناقد أولا التخلص من عقدة النقص التى يحس بها تجاه النص الذى يعالجه ، والبدء فى غزوه بكل قوة ، للوصول إلى ما يسميه برقصة المعنى (Dance of Meaning) . وبالمثل يعمد (ميلر) إلى تفكيك الدلالات الضدية للمفردتين ضيف (Host) وطفيل (Parasite). ، مشيرا إلى أن كلا من الناقد والنص ذاته طفيل يعيش على حساب نص

ضيف (Host-text) وهو اللغة ، الوجود أصلا . وهذه اللغة ذاتها تعيش متطفلة على مدى استعدادهما لاستقبالها . والمعروف عن ميلر أنه كان متأثرا بمدرسة (جنيف) التى ظهرت فى الستينيات ، والتى كانت تؤمن بأن النصوص وجدت لتجرّب حتى تخرج معانيها للنور من خلال عمليه إعادة خلق تتم على يد الناقد . والجديد الذى أتى به (ميلر) ، فى هذا السياق ، هو أنه أحل البلاغة النصية مكان بلاغة الوعى المعروفة عن مدرسة (جنيف) ، بهدف بلورة رؤيته الخاصة بالتفكيك ، التى يلغى فيها الحد الفاصل بين النص والتفسير .

وبالعودة إلى هارتمان نلاحظ أن قضية الأسلوب النقدى ترتبط عنده ارتباطا وثيقا بمسألة الهوية الحضارية ، وبأهمية إثبات وجود النقد الأمريكى المحدد والمتحرر من سيطرة التراث النقدى الإنجليزى الذى هيمن على المفكرين الأمريكيين من خلال أعمال إليوت T.S. Eliot ، تلك الهيمنة التى أسماها هارتمان باتفاقية الصلح المتعلقة بأرنولد ، وهى الاتفاقية المسئولة عن تصوير النقد بوصفه خادما متواضعا يعمل لحساب محاولة ما للخلق والإبداع . وهكذا يعبر هارتمان عن المفكرين التفكيكيين الأكثر تطرفا ؛ فأسلوبه التأثيرى قد وقع فريسة لتجارب الحركات الكثيرة التى من شأنها السمو بما يسمى خرافة الشخصية personality heresy إلى مرتبة المبدأ الفلسفى . وعلى النقيض من (هارتمان) نجد (بول دى مان) يتصف بالقدرة النظرية والجدلية ، على نحو مكنه من استخلاص المنطق الكامن فى النص ، موضحا كيف تتفاعل التوترات المجازية بحيث تصل إلى نقطة معينة يختلط فيها المنطق بشكل حتمى مع مضامينه ذاتها . وقد خلص (دى مان) إلى أن هذا التباين بين العقل والبلاغة شىء كامن فى النصوص الأدبية كلها ، وفى الأعمال النقدية جميعها . وهو يحدث فى اللحظة التى تترك النصوص مجال التفسير إلى المجال النظرى ومنهج الوعى . وهكذا تصبح النصوص سببا فى خلق تاريخ من القراءات المتغيرة ، التى يمكننا تفكيكها ، ولكن لا يمكننا تخليصها مما علق بها ؛ وهو الأمر الذى يستحيل معه الوصول بالنقد إلى مرتبة الوضوح الكامل والحقيقة الكاملة .

وخلاصة نظرية (دى مان) تتمثل فى تعليق اللغة بين الاستعارة والكناية ، أو الرمز والمنهج ؛ فالتفكيك يعلق القدرة الإقناعية للغة المرتبطة بخدمة المنطق الخاص بالمجاز . كما يعتقد أن الأدب هو نتاج عدم قدرة الفلسفة على التفكير من خلال دستورها أو تركيبها الخاص ، مستخدمة فى ذلك المصطلحات البلاغية النصية . وفى النهاية يرى أن دفع التحليل لنقطة أولية هو الطريق الوحيد الذى يمكن الفكر من عبور الفجوة بينه وبين المنطق المضلل للنص .

ويبقى الناقد بلوم H. Bloom الذى يؤمن بوجود توتر وتفاعل مركب بين كبار الشعراء فى تراث فكرى ما ومن سبقوهم ، على نحو يحث هؤلاء الشعراء على محاولة تطويع تأثيرات السابقين عليهم ، وعدهامكسبا خاصا بهم . والنقد عنده عملية إعادة فك شفرة الشعر ، كما يؤيد بدرجة كبيرة موقف النقاد التفكيكيين من التاريخ الأدبى ، ويرفض - كما رفضوا - الاعتقاد بأن الشاعر فرد مبدع يملك معانى خاصة به ، وحقائق خاصة برؤيته الذاتية . وهو يشارك (ديريدا) الرأى بأن الأصول النصية دائما ما تدفع بعيدا وراء الذاكرة فى سلسلة من المواجهات البلاغية التى تخلق فى النهاية التاريخ الشعرى . بيد أنه يختلف مع التفكيكيين فى نظرته إلى الشاعر (القوى) ؛ فهو يؤمن بضرورة إصرار الشاعر القوى على الاحتفاظ بمساحة خاصة به ، يعمل من خلالها على إبراز خياله الخاص . كما يعتقد أن هناك ضرورة تقتضى وقف العملية التفكيكية إلى حد معين ، مخالفا فى ذلك موقف زملائه فى جامعه ييل ، ومدعيا أنهم لا يستطيعون تفهم معنى التوترات والتناقضات الناتجة عن تعرف الشاعر على تراثه فى وقت متأخر . وبالإضافة إلى ذلك ينبه بلوم إلى أهمية تجاهل المعركة القائمة بين الإرادات التعبيرية الناتجة عن مواجهة نص ما بنص آخر .

ويتعرض الفصل الأخير لبعض الأصوات المنشقة عن التفكيك تحت عنوان «الخلاصة : بعض الأصوات المنشقة» . لقد حاول البعض تفنيد الآراء التفكيكية على أسس فلسفية ؛ فنجد أن رورق R. Rortyيرى أن الفلسفة مثل الكتابة لا تستخدم اللغة أداة فعالة للتبادل العقلانى ، بل ساحة قتال تقود فيها أعتى وأعظم حملاتها . ويؤمن رورق بأن الكتابة فى هذا السياق تمثل الدليل الشكى اللغوى الراديكالى ، إلى جانب أنها تمثل عاملا متواطئا معه . وهكذا فند المفكرون الأفكار التفكيكية على أساس بدهى عام ، وعلى أساس اللغة العادية .

ويقدم إلينا (فتجنشتاين L. Wittgenstein١٨٨٦ - ١٩٨١) رأيا آخر يقول إن اللغة لها استخدامات عكس تفكيكية Anti-Deconstructive ، كما يعتقد فى وجود خطأ فكرى أساسى ومستمر ، يتمثل فى عملية التمييز بين الدال والمدلول ؛ وهو الخطأ الذى نبعت منه الفلسفات التشكيكية التى تغفل تنوع وتعدد الانفجارات الكامنة فيما بين اللغة والمنطق والحقيقة . ومن ناحية أخرى يرى جراف (G. Graff) أن التفكيك فى حقيقة الأمر عملية هروب جبانة من مشكلات المجتمع الحديث . ولنا أن نقول إن (جراف) لا يقدم نقدا بالمعنى المفهوم ، ولكن ما يطلق عليه الحتمية القيمية اليائسة .

وفى النهاية يؤكد الكاتب أن التفكيك يمثل ميدانا جديدا للجدل الذى يعالج الحرب القديمة القائمة بين الأدب والفلسفة ، وأن تاريخ النقد الأدبى لم يشهد من البلاغيين الذهنيين من هو أكثر تطرفا فى تحليله من (دى مان) ، كما يعتقد أن النقد لم يجرؤ فى يوم من الأيام على تأكيد ذاته ، سواء من الناحية الثقافية أو الأسلوبية ، بوصفه نهجا فكريا جديرا بالاحترام ، مثلما فعل عند ظهور التفكيك . ويشير إلى أن تجاهل مثل هذه الدعوى إنما يعنى تجاهل ما يعد أكثر من مجرد تيار آخر من تيارات البدع النقدية التى سرعان ما تزول .

رسائل جامعية

عرض : ثناء أنس الوجود

فى هذا العدد أعرض بالتحليل لرسالتين من الرسائل الجامعية التى اتخذت من الشعر موضوعا لها . وعلى الرغم من اختلاف مضمون الرسالتين فهما تدوران سويا فى فلك واحد من حيث التصور العام لقضية الشعر ، ومن حيث اتساع المساحة التى اتخذت موضوعا للبحث ، وتتفقان كذلك فى كونهما سويا – ومن قبيل المصادفة – قد صدرتا عن مفاهيم مسبقة ، حاولت كلتاهما الأخذ بها ، فجاءت نتائج الدراسة متعسفة ، ناهيك عن الأخذ بمقولات غربية فى النقد الأدبى ، تتمثل فى المناهج التى تبناها الباحثان لتحليل الشعر ونقده فى رسالتيهما ؛ وهى مناهج لا ينكر أحد منا أنها حققت نجاحا رائعا حين طبقها أصحابها على الشعر الغربى ، ولكن هذا النجاح لم يصادف الذين قاموا بتطبيقها على الشعر العربى – دائما – نظرا لاختلاف طبيعة الشعر العربى وروحه عن مثيله فى الغرب . فإذا أضفنا إلى هذا تعدد هذه المناهج فى ذاتها ، وتناقضها فى الرؤية أحيانا ، أمكننا أن نتصور حجم الخلط والاضطراب الذى يمكن أن يعاينه القارىء المتخصص عند قراءتها معا . فليس من المعقول مثلا أن يتبنى الباحث فى رسالة واحدة المنهج الجمالى والنفسى والرمزى والأسطورى جميعا ، فى الوقت الذى ينطلق فيه الباحث نفسه من تلك الرقعة التقليدية لنقد الشعر وتحليله ، التى لا ترى فى القصيدة سوى ما يساويها نثرا .

والرسالة الأولى فى هذا المجال هى الرسالة التى تقدم بها الباحث محمد سلمان السعدى إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس للحصول على درجة الدكتوراه فى اللغة العربية ، وموضوعها : **«الشعر فى عصر ملوك الطوائف بالأندلس – دراسة فى الدلالات اللغوية والتشكيلات الفنية»** . وذلك بإشراف الأستاذ الدكتور عبد القادر القط .

ويعتمد هذا البحث فى أساسه على فكرة تغير الدلالات اللغوية ، وتغير فاعليتها حسب سياقها فى الجمل الشعرية .

وتقع الرسالة فى ثلاثة أبواب ، يسبقها تمهيد تحدث فيه الباحث عن البيئة الزمانية والمكانية للأندلس ، والأسباب التى أدت إلى ازدهار الشعر فى عهد ملوك الطوائف ، على الرغم من الأحداث السياسية والنكبات التى تعرضت لها الممالك العربية . ويرى الباحث أن دول الطوائف كانت تجمع بين متناقضين فى ظاهرها وجوهرها ؛ فهى تجمع بين الضعف فى البناء السياسى والعسكرى ، وقوة التراث المادى والحضارى ؛ بين الانحلال الاجتماعى ، والتقدم الفكرى اللامع .

والباب الأول من الرسالة يتناول التغيرات الشكلية والموضوعية التى طرأت على الشعر الأندلسى فى عصر ملوك الطوائف . وهو يتكون من فصلين : أولهما يتناول التغيرات الشكلية ، وفيه يتناول الباحث بالدراسة الاتجاه التقليدى فى بناء القصيدة ، والاتجاه الجديد المحافظ ، ثم القصيدة «الشطرية» أو المجزوءة ، والرسائل الشعرية ، والموشحات ، وأخيرا الأزجال . فالشعر فى بلاد الأندلس قد عايش نمطين من الحياة كانا مختلفين كل الاختلاف ؛ أما النمط الأول فقد كان بدويا ، مرتبطا بالماضى ؛ وهو نمط يصوره الشعراء فى مقدمات قصائدهم للتعبير عن حالات نفسية خاصة ، أو ليتخذوا منه إطارا تاريخيا معبرا عن عصر مضى . والباحث يؤكد أن العرب الأندلسيين قد حافظوا على تقاليد الشعر العربى وأوزانه ، وقيود القافية ؛ فقد ظلت القصيدة الأندلسية فى بدايتها تسير على النمط القديم من حيث الوزن والقافية ، وبناء المطالع ، وترتيب الأغراض ، والاعتماد على البيت الواحد فى بعض الأحيان . هذا بالإضافة إلى التقاط الصور من عالم البادية ، ونسج الأسلوب من الذاكرة والتراث . ويتوقف الباحث بصفة خاصة عند مطالع القصائد التقليدية فى الأندلس ، ويستوقفه «ابن شهيد» ، و «ابن حمديس» ، و «الأشيونى» ، و «ابن حصن» ، و «ابن البين» ؛ وهى أسماء سوف نلاحظ دورانها كثيرا فى الرسالة كلها . والملاحظ على أسلوب الباحث فى دراسته لهذه المقدمات الطللية والغزلية للقصائد أنه يكتفى بنثر هذه القصائد ، ولا يلفته فيها أى شىء سوى أنها ظلت «تحمل فى عمقها رموزا للثبات والتحدى خلف مستويات الكلمة» .

وحديث الباحث عن المقدمة الطللية وغيرها من المقدمات ، لا يختلف عما قاله النقاد الآخرون حينما عرضوا للموضوع نفسه . وهو لم يستطع أن يرتفع بمستوى تحليله لهذه المقدمات عن فكرة التقليد لمقدمات القصائد الجاهلية . وإذا كان بعض النقاد قد استطاع أن يجد تبريرا للأغراض النمطية التى وردت فى القصيدة القديمة ، لعل أحدثها ذلك التفسير الذى يرى أنها بقايا أساطير بنيت منها القصيدة القديمة ، وأن الشعر إنما نشأ فى حجر الدين ، ولذلك فإن تلك الأغراض ليست سوى أدوات أو أشكال فنية ، يعبر الشعراء من خلالها عن مواقف متغيرة – فإن الباحث لم ير فى القصيدة الأندلسية التقليدية سوى تقليد القدماء .

أما النمط الثانى فقد أسماه الباحث بالاتجاه الجديد المحافظ . وهو يرى أن الشعراء قد انقسموا فى هذا الاتجاه إلى قسمين ؛ قسم ظل يراوح بين التقليد والتجديد ، ومنهم : ابن حمديس ، وابن زيدون ، وقسم آخر أراد أن يخلص لتجارب عصره ، وأن يشتق معانيه من واقع بيئته ، ومنهم ابن خفاجة ، وابن دراج القسطلى . ثم يأخذ بعد ذلك فى تقصى القصيدة الأندلسية ، مقارنا بينها وبين نظيرتها فى المشرق ، فيتناول موضوعات الزهد وشعر الفلسفة والتأمل ، مقارنا بين شعراء الأندلس والمتنبى وأبى العلاء المعرى . وهو يكتفى دائما بنثر الأبيات ، ومقارنة الصور – بعد نثرها . وهو فى هذا إنما يصدر عن رؤية جزئية ضيقة ، لم تستطع أن ترقى لتستوعب الرؤية الكلية لشعر الطبيعة والوصف فى الأندلس .

ولذلك فهو لم ينتبه إلى فلسفة الوصف الجمالية ، ولا إلى الرموز الكامنة وراء توظيف الشاعر للطبيعة ، وإنما استغرقته جزئيات كل شاعر ، واستغرقته كذلك عملية التحويل الكمى للشعر إلى ما يعادله نثرا . لذلك لم ير - حين قارن بين البحترى وابن حمديس ، وكان كلاهما يصف بركة ماء - سوى أن الشاعرين اتفقا فى الغرض والسياق ، واستخدم كل منهما صورا مبتكرة ، وجنوحهما إلى استخدام اللون ، وريح الصبا . وأما مظاهر الاختلاف بينهما فى الصورة - على حد قوله - فهى أن الشاعر الأندلسى أضاف إليها جدولا يشق البركة ويروى الرياض ، وبذلك تفوق على البحترى !

وعن التطور فى الأوزان والقوافى فى الشعر الأندلسى يرى الباحث أن تغير القافية ، ووضوح التصريع فى الموشحة ، كانا أوضح سمات التغير الشكلى ، ثم برز بعد ذلك ما يسمى بالشعر المسمط ، وقد حقق مرحلة معينة من تطور القافية . وهو يرى أن هذا النوع من الشعر ينقسم إلى المثلث والمربع والمخمس ، وأن الأخير منه كان أكثر انتشارا . أما الرسائل الشعرية فكانت تمثل ظاهرة مهمة فى الشعر الأندلسى ، ولعل ابن زيدون يعد من أكثر الشعراء استخداما لهذا اللون . ولذلك فإن الباحث يكاد يقصر هذا الجزء من الرسالة على شعر ابن زيدون ، متناولا بعضا من قصائده بالتحليل ، ومحاولا استخراج الرموز الكامنة وراء بعض الأبيات ، ولكنه يتعسف فى استخراج الرمز ، على نحو يجعله يحمّل النص ما لا يلزمه من التأويلات . ثم ينتقل فى عرض سردى إلى الموشحات والزجل ، فيتحدث عن نشأتها وتطورها ، ويقف موقفا سلبيا من الآراء المختلفة التى تناولت هذه النشأة .

والفصل الثانى من الرسالة يتحدث عن التغيرات الموضوعية فى الشعر ، ويتناول وصف الطبيعة والرثاء ، ورثاء المدن ، والغزل وشعر الحنين . وفيما يتصل بشعر الطبيعة فقد قسمه الباحث إلى شعر يتصل بالطبيعة الصامتة ، وشعر يتصل بالطبيعة الناطقة . والطبيعة الصامتة منها ما هو طبيعى ، وما هو صناعى . ويبدو لى أن فكرة تقسيم الطبيعة إلى ما هو صامت وما هو ناطق إنما يشوبها شىء من الغموض ؛ فما يسميه الباحث بالطبيعة الصامتة ، ليس سوى تعبير فنى ؛ بمعنى أن ظواهر الطبيعة تظل غير معروفة لنا على وجه دقيق حتى يقوم الشعراء باستنطاقها والكشف عن جمالياتها . ويتحدث الباحث بعد ذلك عن الرثاء ؛ وهو يشمل رثاء الأفراد ورثاء الدول والممالك ؛ وهو الأمر الذى يمثل اتجاها جديدا فى هذا الغرض الفنى ، من حيث السياق والفكرة . على أن هذه الفكرة ليست جديدة تماما كما يرى الباحث ؛ فهناك الأشعار التى قيلت فى رثاء دولة بنى أمية ؛ وكذلك فقد وقف البحترى على إيوان كسرى من قبل ، فضلا عن مراثى المدن التى عرفت من قبل فى الشعر المشرقى .

وعن ظاهرة الغزل يقول الباحث إن معظم مطالع القصائد الغزلية بشكلها الفنى الذى استقر فى تلك الحقبة الزمنية ، كان وسيلة فنية ، واستجابة ملحة للتعبير من خلالها عن آراء الشاعر وقضاياه التى كانت تشغله . أما شعر الحنين فهو من الألوان الشعرية الحديثة التى واكبت التطورات السريعة فى الممالك الأندلسية . ولقد التفت الشعراء هناك إلى الطبيعة ، وطوروا عن طريقها هذا اللون الشعرى ، حين راحوا يمزجون مشاعرهم المفعمة بالكآبة والحزن بمظاهر الطبيعة .

والباب الثانى من الرسالة يشتمل على خمسة فصول ، أولها الفصل الخاص بالمعجم الشعرى ؛ وهو من أطول فصول الرسالة على الإطلاق . ويعنى الباحث فى هذا الفصل بتناول التغيرات الدلالية التى طرأت على الشعر الأندلسى ، وذلك من خلال دراسته للمعجم الشعرى . وقد تناول أولا ماأسماه بالألفاظ التراثية التى كثر ترددها فى شعر هذه الحقبة ، وجاءت استخداماتها اللغوية على غرار الشعر العربى القديم ، وإن كانت تتجاوز فى بعض الأحيان مدلولها الظاهر إلى دلالة أكثر بعدا . ثم يدخل الباحث إلى دراسة الألفاظ التاريخية ، والألفاظ الأعجمية ، و « الألفاظ اللونية » ، بمعنى الألفاظ الدالة على الألوان ودلالاتها الرمزية .

ثم هناك الألفاظ المتعلقة بالإنسان معنويا وماديا ؛ وهناك الألفاظ المتعلقة بأدوات القتال ، كالسيف والرمح ، ودلالتها المجازية والمجردة . هذا إلى جانب الألفاظ المتعلقة بالحيوان ، والألفاظ الخاصة بالطبيعة ، وأخيرا ألفاظ الزمن . ويعقب الباحث كل فصل من هذه الفصول القصيرة فى الألفاظ ودلالتها بقائمة لأهم الألفاظ وأكثرها دورانا عند بعض الشعراء الأندلسيين الكبار .

ومحاولة الباحث رصد المعجم الشعرى للشعراء الأندلسيين محاولة شاقة . وعلى الرغم من الجهد الذى بذله فى هذا الرصد ، فإنه لم يستطع أن يرصد كيف وظف هذا المعجم توظيفا فنيا . وذلك لأنه اكتفى باستخلاص المعانى المباشرة للألفاظ الواردة فى الشعر ، دون استخدام ما يعرف بالحقول اللغوية ، والدلالات المركزية - التى تتفرع عنها دلالات فرعية ، تتكامل جميعها لتصور لنا كيف وظف الشاعر هذا المعنى أو ذاك . ومن ناحية ثانية ، فإن الباحث جمع هذا المعجم من بعض الشعراء الأندلسيين المعروفين ؛ وكان من الواجب ألا يقف عند الأسماء اللامعة ، دون غيرها من الشعراء ، مادام قد حرص منذ البداية على أن يدرس الشعر الأندلسى - كله - فى عصر الطوائف .

والدلالات الصوتية هى موضوع الفصل الثانى ؛ وفيه حاول الباحث أن يتلمس مواطن الموسيقى فى بعض النصوص الشعرية الراقية ، وذلك للكشف عن خصائص نظامها الصوتى ، وأبعاده الخاصة فى النص . ولقد كان الجانب اللغوى هو الوسيلة الوحيدة التى فتحت الباب أمام الدارسين لمثل هذا الكشف . وهو يحصر هذه المحاولة فى أمرين ؛ أولهما أن شعراء هذه الحقبة - كغيرهم من الشعراء القدامى - اعتمدوا فى إظهار الموسيقى الداخلية على اختيار الكلمات والصور الجزئية والكلية فى تشكيل البيئة الموسيقية فى أشعارهم .

وهذا يعنى أنهم اعتمدوا على اللغة بوصفها ظاهرة أساسية لإبراز الموسيقى ، ومنها تكرار الحروف فى أكبر مجموعة من الكلمات ، والطباق ، والجناس بنوعيه ، وثنائية الكلمات ، والتصريع ، والترصيع الخ . . والثانى الصياغة المحكمة للحالة النفسية للشاعر من خلال تجربة داخلية فى ظل صورة شعرية تحدث أثرا موسيقياً متلاحماً مع العناصر اللغوية المتسخدمة .

أما الفصل الثالث فيتناول موضوع الدلالة الرمزية ؛ وهو يبحث فى الرمز ضمن الحدود

اللغوية . ذلك أن الكلمة قد تختلف فى دلالتها الرمزية من شاعر إلى آخر حسب استخدامها اللغوى وتفاعلها مع الكلمات الأخرى . وهو يرى أن الرمز اللغوى فى شعر ملوك الطوائف قد كثر كثرة ملحوظة . وقد اعتمد ذلك على قدرة الشاعر . والباحث هنا على الرغم من إيراده معظم الآراء والمقولات التى وردت حول الرمز ، والبنية الرمزية ، والدلالة ، نظريا - قد أخفق حين راح يطبق هذه المقولات النظرية على الشعر الأندلسى ، وراح يتعسف فى تحديد رموز بعينها . ويبدو أن هذا يرجع إلى عدم قدرة الباحث على وضع يده على الفروق الدقيقة بين مجموعة من المفاهيم المتشابهة ، مثل الرمز والإشارة ، والإيحاء - مع الدلالة الرمزية الخ . . . وينتقل الباحث بعد ذلك إلى الأسطورة والدلالة ، فيطرح مجموعة من التساؤلات حول الأساطير القديمة ، وهل استخدمها الشاعر الأندلسى مثلما استخدمها الشعراء الجاهليون . وقد تعسف الباحث كذلك فى استخدام الدلالات الأسطورية للألفاظ التى وردت فى قصائد شعراء الأندلس ؛ وهو الأمر الذى أحال النصوص التى قام بتحليلها إلى مجموعة ملفقة متناقضة من العناصر الأسطورية المتنافرة فيما بينها . وهذا هو المنزلق الطبيعى الذى ينحدر إليه كل من لا يأخذ مقولات المنهج الأسطورى بحذر .

والباب الثالث من الرسالة يتحدث عن التشكيلات الفنية . وهو مكون من فصلين ؛ الأول عن الخيال وأثره فى الصورة الشعرية ، ويتناول فيه الباحث قضايا الخيال السمعى والخيال البصرى ، ثم الصورة الشعرية ؛ وأخيرا يتناول صورة المرأة بين المثال والواقع . وهو يثير فى هذا الفصل مجموعة من القضايا النقدية تعد على جانب كبير من الأهمية ، وإن كان يثيرها بطريقة مبتسرة . وحينما يأخذ الباحث فى تطبيق هذه المقولات النقدية فى الخيال والصورة وغيرهما ، لا يورد لنا سوى نصوص شعرية تتسم بالرداءة والركاكة ، بل إنها أقرب شىء إلى التشرية التى تخلو من التصوير والخيال .

أما الفصل الثانى من هذا الباب فقد خصصه للحديث عن المجاز اللغوى ؛ وهو يتناول ظاهرتى التشبيه والاستعارة فى الشعر الأندلسى . ويستمر الباحث فى منهجه النظرى فى تعريف الاستعارة والتشبيه ، متكئا على آراء النقاد القدماء والمحدثين ، دون ما مواجهة حقيقية لهذه الآراء ، أو التصدى النقدى لها .

وبعد فقد أشرت فى بداية حديثى عن الرسالة إلى أن تبنى الباحث مجموعة متناقضة من المناهج أوقعه فيما وقع فيه ؛ هذا بالإضافة إلى اتساع نطاق الرسالة لتشمل الشعر الأندلسى فى عصر ملوك الطوائف ، دون تحديد لزاوية بعينها يخصها الباحث بالدراسة ، وهذان السببان - فى رأيى - هما اللذان أديا إلى ضعف مستوى الدراسة على الرغم من الجهد الضخم المبذول فيها .

**

وإذا كان الرمز يومىء ولا يقرر ، ويلمح ولا يصرح ، ويوحى ولا يصف ، ولا يسمى كما يقال ، فإنه من الواضح أن جدلية « الخفاء والتجلى » هذه قد غابت عن ذهن صاحب الرسالة التالية ، حين أخذ فى تطبيقها عمليا على رسالته ؛ فموضوع الرسالة هو : « الاتجاه الرمزى فى شعر المهاجر » ؛ وهى رسالة ماجستير ، تقدم بها الباحث نجى خليل أبو الرب إلى جامعة عين شمس ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، والدكتور عاطف جودة نصر .

وتتألف الرسالة من مقدمة وأربعة فصول وخاتمة . أما الشعر المهاجر الذى تتناوله الرسالة فهو « ذلك الشعر الذى نبت فى البيئة الأمريكية الخصيبة ، التى تموج بالثقافة الراقية ، والفكر السامى ، والتيارات الفنية المتنوعة » . وكان طبيعياً أن يتأثر هذا الشعر بما تزخر به هذه البيئة من ثقافة وفكر وفن وأدب وشعر ، وبما شاع فيها من تيارات فنية واتجاهات أدبية ، يهمنا منها الاتجاه الرمزى الذى نزع إليه شعراء المهاجر فى بعض ما أفرزوه من نتاج أدبى وشعرى . والباحث يتحمس لموضوعه حماسة تجعله - منذ البداية - يقع أحيانا فى المبالغات التى تدفعه إلى أن يقول مثلا فى مقدمة رسالته : « وشعر المهاجر هو شعر فترة زاهية من عصور الأدب الناصعة . وعلى الرغم من قصرها كانت فترة خصيبة وافرة العطاء ، ندية الجنى ، طيبة الحصاد . وهو شعر كوكبة من الشعراء الأفذاذ الذين جندوا أقلامهم وملكاتهم لخدمة أوطانهم وأمتهم العربية ، والإنسانية جمعاء . ذلك أنه يحمل بين طياته رسالة ذات جوانب متكاملة ، دينية وفلسفية ووطنية وإنسانية واجتماعية . كما جندوا أقلامهم لخدمة الشعر العربى وتجديده وتطويره ، وبعث الحياة فيه ، والارتقاء به إلى أعلى مستوى فنى ، والاتجاه إلى الرواج والذيوع والانتشار ، ليدخل فى مصاف الآداب العالمية الخالدة . . . »

أما الفصل الأول من الدراسة فيتناول الرمز والرمزية . وهو يبحث فى الفرق بين الرمز اللغوى ، والرمز الصوفى ، والرمزية الأدبية ، موازناً بين هذه المصطلحات الثلاثة من عدة نواح : أولها ، تحديد المفهوم الفنى لكل مصطلح ، وطبيعته وخصائصه وقيمته الفنية ، والهدف منه .

يلى ذلك الغموض والوضوح ، ومدى الارتباط بالعالم الحسى أو تجاوزه والتعلق بالعالم المثالى .

والرمز اللغوى كما يراه الباحث هو إشارة ، وهذه الإشارة تقوم على مبدأ البساطة ، وتفيد على الأخص فى تعرف الأشياء أو التحقق منها ، وفى الالتفات المباشر إلى الأشياء التى تدل عليها . والإشارة دلالة اصطلاحية متفق عليها . أما الرمز الصوفى فهو كما يعرفه ابن عربى « الكلام الذى يعطى ظاهره ما لم يقصده قائله » . وهو إشارة خاصة بالصوفية ، ذات مدول روحى ، على أساس أن التصوف بحث عن الحقيقة الخفية ، وأنه غير مقصود لذاته ، وإنما لدلالات أخرى خفية من ورائه . أما الرمزية الأدبية فهى التمثيل غير الحرفى بالرموز ، أى التعبير عن الأفكار أو تمثيلها باستخدام الرموز .

أما من ناحية المواضعة والاصطلاح ، فالباحث يتفق مع القائلين بأن الرمز اللغوى إشارة ، وأن الإشارة دلالة اصطلاحية متواضع عليها . ومن ثم فالرمز اللغوى رمز اصطلاحى . والرمز اللغوى من هذه الناحية يختلف عن الرمزية الأدبية ، ويتفق مع الرمز الصوفى نوعاً ما ؛ فالرمزية الأدبية لا اصطلاح فيها ولا مواضعة ؛ لأنها تنبع من الذات الحرة التى لا حدود لها ولا قيود ؛ وهى تقوم أساساً على عنصر الإيحاء ، والإيحاء

يتنافى مع الوضع والاصطلاح ؛ فهى بمثابة دعوة حرة للقارىء كى يكتشف بنفسه شيئاً فشيئاً إيحاءاتها النفسية الرحبة غير المحدودة بحدود الدلالة الوضعية ، وغير المقيدة بقيود المنطق والواقع . أما الرمز الصوفى فهو رمز اصطلاحى وضعى ، تعارف الصوفية عليه ، فهو مقصور على الصوفية ، محصور فى حدود دائرتهم ، خاف على غيرهم .

ومن حيث الوضوح والغموض ، يميل الرمز اللغوى نحو الشفافية والوضوح العقلى والترابط أو التلاحم المنطقى ، بوصفه رمزاً اصطلاحيا ، وبوصفه إشارة يحال فيها على شىء محدد ، ولها دلالة واحدة متعارف عليها . ولذلك فالرمز اللغوى واضح لا غموض فيه ، إذ إن الغموض يزول بمعرفة المعنى المصطلح عليه .

والرمز اللغوى يقترب فى وضوحه من الرمز الصوفى بالنظر إلى الأخير بوصفه رمزاً اصطلاحياً تواضع الصوفية عليه . ولذا فهو واضح فى حدود دائرتهم ، لكنه غامض غموضاً شديداً خارج نطاق هذه الدائرة . ومن ثم فهو يختلف فى غموضه عن الرمز اللغوى ، ويتفق فى الوقت ذاته مع الرمزية الأدبية التى يكتنفها الغموض ، والتى تتنافر مع الوضوح وترفضه ، لأنه يتنافى مع مبدأ الإيحاء الذى تقوم عليه الرمزية أساساً . ومن ثم كانت الرمزية الأدبية تهدف من وراء الغموض إلى الإيحاء ، والإثارة ، والتأثير النفسى ، وتصوير الأجواء النفسية ، والإيحاء بالأفكار والمعانى والمشاعر والعواطف ، دون النص عليها أو تقريرها أو التصريح بها أو وصفها وتسميتها .

ويروح الباحث يتحدث عن مصادر الرمز وعناصره ؛ وهو يرى أن الشعراء الرمزيين قد استقوا عناصرهم الرمزية من منابع متعددة ، تتمثل فى الطبيعة ، والواقع ، والتراث ، واللاشعور بنوعية ، الفردى والجمعى . وهو يؤصل هذه المقولات اعتماداً على ما قاله العالم النفسى كارل يونج ، مفرقاً بين مضمون اللاشعور عنده ، ومضمونه عند فرويد . ولكن الباحث يقع فى خطأ جسيم حين يأخذ فى تحليل بعض القصائد المهجرية ، بل إن خطأه هذا يبدو أكثر وضوحاً حين يتناول بالتحليل قصيدة « لعنة الزمن » لنازك الملائكة ؛ فقد راح ينظر إلى ما جاء فيها من إشارات مختلفة مثل الجنيات ، السمكة ، جثة السمكة ، تحول جثة السمكة إلى عملاق ضخم يتحرك لملاحقة الشاعرة ورفيقها - راح ينظر إلى كل هذه الأشياء على أنها رموز مدفونة فى اللاشعور ، أسقطتها نازك الملائكة بطريقة لا شعورية فى قصيدتها . وهو هنا قد خدع باللغة الرومانسية للشاعرة ، التى توظف - بوعى - رموزاً وصوراً استحدثتها من موروثات الأدب الشعبى . فالقصيدة ينتظمها رمز عام واحد .

وأعتقد أن لجوء الشعراء بوعى إلى موروثات القصص والأساطير يختلف اختلافاً بينا عن تشكيل الصورة تشكيلا خاصاً توجهه مشاعر دفينة يختزنها الشاعر فى لا شعوره ، ويستخدمها دون وعى أو قصد منه ، وعند ذاك يصبح من الممكن تفسير هذا النوع من القصائد فى ضوء مقولة اللاشعور سواء بمفهوم كارل يونج أو فرويد .

ويتحدث الباحث بعد ذلك عن الأسطورة والرمز . وهو يرى أن هناك علاقة وطيدة وواضحة بين الأسطورة والرمز ؛ إذ إن الأسطورة تشتمل على مجموعة من الصور والأشكال والأحداث والتعابير والمواضيع الرمزية . وتصف الأساطير الآلهة والجن والشياطين والرجال والحيوانات ، والأشياء المادية التى هى نفسها محملة بالمعانى والأغراض الرمزية .

وهكذا يكون من الصعوبة بمكان أن نميز فى بعض الأحيان بين الأسطورة والرموز المتلاحمة المركبة المندمجة فى شكل القصة .

والأسطورة القديمة لم تفقد أهميتها وقيمتها فى العصر الحديث ؛ إذ إنها لا تزال تقرأ أو تفسر بوصفها عملا رمزياً يشف عن إيحاءات معاصرة ، ويتضمن أفكاراً وأهدافاً فلسفية وخلقية ، أو دلالات نفسية واجتماعية . ومن هنا تبرز أهمية الأسطورة بوصفها منبعاً لرموز نفسية وفكرية تشير إلى مواقف وأحداث عصرية . ولكن الباحث حين أورد نصوصاً شعريةمتعددة لشعراء مثل سعيد عقل ، وصلاح عبد الصبور ، وعبد المعطى حجازى ، وغيرهم ، لم يستطع أن يضع يده على الطريقة التى وظف بها أمثال هؤلاء الشعراء الأساطير ، واختلطت عليه رموز الأساطير ، والطريقة التى تم توظيف الأسطورة بها . وهو عيب اطرد تقريباً فى جميع تطبيقات الباحث على الشعر الذى وردت فيه أساطير معروفة .

وهذا الفصل فى الرسالة الذى تناول فيه الباحث مفهوم الرمز والرمزية ، فصل طويل لكنه لم يخل من عيوب فنية واضحة ؛ لعل أولها أن الباحث لم يوضح لنا الفرق بين الرمز بوصفه وسيلة فنية وأداة من أدوات الشعر ، والرمزية بوصفها مذهباً أدبياً ؛ وهو فرق كفيل بتحديد الطبيعة الفنية للرمز ؛ وذلك حتى يمكن تحديد طبيعة اللغة والصورة والأحداث ، متى تكون رمزاً ومتى لا تكون .

ثم إن الباحث فى هذا الفصل النظرى حشد مادة كثيرة مستقاة من مصادر متنوعة ، مختلفة الاتجاهات ، متباينة الفلسفات ؛ وهذا ما جعلها تشبه خليطاً متنافراً لا يؤدى إلى تحديد دقيق للمفاهيم ، برغم ما يبدو على السطح من الجهد المبذول فيها .

وعن الاتجاه الرمزى فى شعر المهاجر يتحدث الفصل الثانى من الرسالة ؛ وفيه يسرد الباحث الدوافع الذاتية والمؤثرات الخارجية للاتجاه الرمزى فى هذا الشعر . وهو يرى أن الدوافع الذاتية تتمثل - أول ما تتمثل - فى دوافع المرض بأعراضه النفسية والفسيولوجية ؛ فقد اتخذ شعراء المهاجر من مرضهم باعث إلهام لموهبتهم ، ومصدر وحى لوجدانهم ، ومنبع إيحاء لعواطفهم وأحاسيسهم . . ثم هناك الحزن ، ذلك أن المزاج الحزين القائم عند شعراء المهاجر قد شكل مصدر وحى رمزياً لما أفرزوه من شعر حزين . والباحث - فيما يبدو - يخلط بين النزعة الرومانسية ، وما يتصل بها من شعور فياض بالغربة والرغبة فى الارتماء فى أحضان الطبيعة ، والأحزان التى هى وليدة مواقف وإحباطات وطنية أو ذاتية . ولذلك فقد جانبه التوفيق كذلك حين تعرض بالتحليل لقصيدة « النهر المتجمد » لميخائيل نعيمة ، مثلما فعل فى « ترنيمة المهد » لنسيب عريضة .

وقد ركز الباحث المؤثرات الخارجية فى الاتصال بالثقافات الغربية . وهو يرى أن اتصال أدباء المهاجر بالثقافة الغربية واطلاعهم على آدابها ، وروابطهم الوثيقة مع الأدباء والمفكرين الغربيين ، وما اقترن بهذا

كله من دعوات إلى التجديد ، كان مؤثرا فعالاً من المؤثرات الخارجية للاتجاه الرمزى فى شعر المهاجر .

وفى الفصل الثالث تناول الباحث الآفاق الموضوعية للاتجاه الرمزى فى شعر المهاجر . وتتبلور هذه الآفاق فى الرؤية الدينية ، والرؤية الوطنية ، والرؤية الإنسانية ، والرؤية الاجتماعية .

فالرؤية الدينية فى شعر المهاجر تعبر عن فلسفة دينية متحررة ، ترتكز على الحرية الفكرية ، والدعوة إلى التسامح والتسامى بالدين فوق الطائفيات والمذاهب . « فالدين لله تعالى ، والله يملأ النفوس والعقول والقلوب ، والكل مشدود إليه بغية الوصول إلى الحقيقة ومعرفة الحق الذى هو مصدر الخلاص » . وهو يرى كذلك أن شعراء المهاجر متصوفون بمعنى الكلمة ؛ فلديهم حنين روحى إلى عالم الروح ومحبة إلهية ، ووجد إلهى . أما الرؤية الوطنية فالباحث يلخصها فى مفهوم الحنين إلى الوطن . وهو يميز بين نوعين من الحنين فى شعر المهاجر : أولهما الحنين الرومانسى إلى أرض الوطن ، أما الثانى فهو الحنين الوطنى بمعنى التألم لرؤية الوطن مقيدا بأغلال الاستعمار ؛ وهذا هو « الحنين الإيجابى الفاعل ، الذى يتسم بالنزعة الوطنية العارمة ، الداعية إلى التحرر » .

والرؤيا الإنسانية فى شعر شعراء المهاجر ترجع إلى كونهم أصحاب رسالة إنسانية ، تقوم على مثل عليا من الأخلاق والسلوك الذى لا سبيل للمجتمع الإنسانى بدونه . وهم يشعرون « أنهم مدفوعون إلى تبليغ هذه الرسالة الإنسانية بما أحسوا به من واجب إزاء الإنسانية » . وتعنى الرؤيا الاجتماعية موقف الشعراء المهجريين من المجتمع والناس بوصفهم مصلحين . وهذا الموقف له جانبان : الأول سلبى ، يتمثل فى اعتزال المجتمع والناس احتجاجا على شرورهم ؛ والثانى إيجابى ، يتمثل فى معايشة الأحداث الاجتماعية ، ومعالجة المشكلات والقضايا ، ومحاولة الإصلاح . ويرى الباحث أن هذه الآفاق الموضوعية تتكامل تكاملا عضويا فيما بينها ، بحيث تفضى كل دائرة منها إلى الأخرى .

ولعل المأخذ الذى يمكن أن يوجه إلى الباحث فى هذا الفصل ، بالإضافة إلى موقف الباحث من قضية الرمز ، وتعسفه الواضح بخصوص معالجة قضاياه ، أنه كان يلجأ دائما فى حديثه إلى بداية الموضوعات ، وكأنما يفترض خلو ذهن القارىء كلية من أية معلومات تتعلق بالموضوعات . فإذا تحدث عن الوطن فلتكن البداية هى أنه « الحدود الجغرافية التى تحددها حواجز طبيعية أو صناعية . . . » ، وإذا كانت الإنسانية فالبداية هى التفرقة بين الإنسان والحيوان ، وإذا كان الحنين عاد بنا إلى المعجم اللغوى للوقوف على المعنى وتداعياته القديمة والحديثة ، وهكذا . وهذا هو المأخذ نفسه الذى يؤخذ عليه فى تناوله للرمز والرمزية والأساطير .

وفى الفصل الرابع يتحدث الباحث عن الرمز والسياق الرمزى فى شعر المهاجر . وهى محاولة لتعرف أساليب الاتجاه الرمزى فى هذا الشعر ، وذلك من خلال تناول الرمز والسياق الرمزى تناولا يبحث فى قضاياه الفنية المتعددة ، المتمثلة فى البناء الرمزى فى شعر المهاجر ، والرمزية فى هذا الشعر بين الوضوح والغموض ، وتلاحم الرمز الموضوعى ، ورمزية الأسلوب ، والأطر الفنية ذات الدلالات الرمزية فى هذا الشعر .

وفيما يتصل بالبناء الرمزى فى شعر المهاجر فقد رأى الباحث أن المهجريين اتخذوا لأنفسهم رموزا عامة تداولوها فى أشعارهم ، بحيث تطرح هذه الرموز مستويات دلالية بذاتها لديهم جميعا ، بوصفها رموزا مصطلحا عليها عند هؤلاء الشعراء ؛ هذا بالإضافة إلى الرموز الخاصة بكل شاعر منهم .

من ذلك أن بعض الشعراء قد اتخذ من « الغاب » والقفر رمزا على العالم المثالى فى رحاب الطبيعة . وقد استخدموا كذلك رمز الضفدع أو الضفادع بوصفه أحد رموز التهكم والسخرية والنقد الاجتماعى . وترمز نار القرى ، والضوء البعيد ، إلى الأرض الخالدة ، أو العالم المثالى ، أو العالم المجهول ، إلى آخر هذه الرموز العامة . والشىء اللافت فى هذا أن الباحث راح يوظف الرمز فى جميع الإشارات التى وردت فى الشعر المهجرى ، سواء أكانت تحتمل التفسير الرمزى أم لا تحتمل . فجميع الإشارات إلى الموجودات الحسية والمعنوية رموز لديه . هذا جانب ؛ والجانب الثانى أن فكرة الرمز العام الاصطلاحى هذه قد لا يقبلها القارىء منا بسهولة ؛ فهى تناقض أبسط مقومات الشعر من حيث خصوصيته وذاتيته ، وحق كل شاعر فى استخدام ما شاء من الرموز ، واعيا أو غير واع ، وإلا فقد تصبح هذه الرؤية الجاهزة وسيلة للمصادرة على ذاتية الشاعر وقدراته الخاصة فى توجيه أفكاره وقضاياه الوجهة التى يرغب فيها . وطبقاً لمقولة الرموز الاصطلاحية العامة هذه ، تصبح جميع القصائد التى تدور حول رمز واحد ، وليكن هو الغاب ، أو الثور مثلا ، شيئاً واحداً . وهذا يرجع إلى تعسف الباحث ، وإصراره على فكرة الرمز والرمزية ؛ فما دام قد اختار عنوانا لبحثه فكرة الرمز ، فلابد أن يكون جميع الشعر محملاً بدلالات رمزية .

أما بخصوص الرمزية بين الوضوح والغموض فالباحث يُقر أن الرمزية فى شعر المهاجر تميل إلى الوضوح والشفافية أكثر مما تجنح إلى الغموض ؛ « فرموز هذا الشعر فى الغالب واضحة قريبة المأتى والمأخذ ؛ وإذا كان هناك غموض فهو معتدل ، وبقدر معقول . . . » .

ويتحدث الباحث فى نهاية الفصل عن الأطر الفنية ذات الدلالات الرمزية التى تنوعت بين إطار الحوار ، وإطار الخرافة أو الحكاية المسوقة مساق ضرب الأمثال ، وإطار الكناية الشعبية أو الاستعارة التمثيلية ، وإطار الحلم ، وأخيرا إطار القصة الواقعية والقصة الخيالية .

وتنتهى الرسالة بسؤال طرحه الباحث ليجعل منه موضوعاً لخاتمة رسالته ؛ هذا السؤال يدور حول تأثير رمزية شعراء المهاجر فى الشعر العربى الحديث ؟ . . . . وهو يحتاط لنفسه بمجموعة من التوضيحات التى يلحقها بسؤاله قبل أن يبدأ فى الإجابة عنه . أولها أنه لا يقصد بالتأثير التقليد والمحاكاة والتشابه المطلق ؛ وإنما يمكن أن يكون التأثير موحيا للخلق الذاتى ، وملهما للإبداع والابتكار . كما أن تأثر بعض شعرائنا الشبان فى أنحاء العالم العربى برمزية شعراء المهاجر – لا يمنع من أن يكون بعضهم قد اتصل بالرمزية فى

منابعها الأصيلة من خلال اطلاعهم على الثقافات والآداب الغربية ، وإن كان هذا لا يتعارض مع دور شعر المهاجر ، المتمثل فى التنبيه إلى أهمية مذهب الرمزية الأدبى ، ولفت الأنظار إليها . وهو يرى أن رمزية شعراء المهاجر أثرت فى الشعر العربى الحديث من حيث الموضوعات التى تناولها ، والأساليب التى عبر بها عن تلك الموضوعات بشكل أو بآخر « تأثيرا ترامى مداه ، واتسعت دائرته ، وامتدت آفاقه حتى غطت معظم أنحاء الوطن العربى ، ووصلت مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والشام عامة ، وبلغت العراق وتونس والحجاز وغيره من بلدان الوطن العربى الكبير . . . . »

وقد كان هذا التأثير عميقا بعيد المدى فى الشعر العربى الحديث ، « بحيث أخذ هذا الشعر يتوجه وجهة جديدة فى موضوعاته وأساليبه ، وأخذت ظاهرة الرمزية تغزو هذه الموضوعات ؛ فنحن لا نعدم فى أى بلد عربى أن نجد شاعرا أو شعرا يتجلى فيه أثر شعراء المهاجر . . . . » .

وبعد فلقد نجح الباحث فى أن يرتفع بمستوى لغة البحث إلى اللغة العلمية المنضبطة ، التى تبعد كثيرا عن الإنشاء والتكرار ؛ ولكن مبالغة الباحث فى تصوره للرمز فى شعر المهاجر جعلته يفرض رموزا من خارج النصوص التى قام بتحليلها ، ثم جعلته من ناحية أخرى يشتط فى تصوره لأثر الشعر المهجرى على الشعر العربى فى المشرق ؛ وهى أمور تحمل تناقضا واضحا مع ما لاحظه الباحث نفسه وأثبته فى رسالته ، حيث هدم - دون قصد منه - ما حرص على بنائه فيما يربو على ثلاثمائة وخمسين صفحة هى عدد صفحات الرسالة . ولنقرأ ملاحظاته :

« وبوجه عام فإنه بنظرة تقويمية فاحصة لرمزية هذا الشعر نجد أنها رمزية جزئية ضيقة البناء ، وغالبا ما تفتقر إلى مقومات البناء الرمزى من حدس ، وإسقاط ، ووحدة الذات والموضوع ، والغموض الملائم الذى يكد القارىء ذهنه فى الكشف عنه ، وارتباط الصور بالعامل الحسى ، وعلوها عليه فى آن واحد . كما نجد أن رموز هذا الشعر جزئية وليست كلية ؛ فالرمز لا يسرى فى النص الأدبى كله بحيث يشكل بنية رمزية متكاملة . ومن هنا تظل هذه الرموز بسيطة وليست مركبة ، كما تظل أقرب إلى الوضوح فى معالمها والمحدودية فى دلالاتها ؛ لأن الشاعر يعنى فيها بتقرير الفكرة واستقصائها والإلحاح عليها ، أكثر مما يعنى بالتصوير والإثارة ، والإيحاء والتأثير . . . . » (ص ٣٠٧) .



كشاف المجلد الرابع

إعداد: "التحرير"

(أ)
كشاف الموضوعات

(ب)
كشاف المؤلفين





تقـــدم

موســـوعات ومعاجم

- معجم أعلام الفكر الإنسانى (المجلد الأول) لجنة الفلســفة بالمجلس الأعلى للثقافة

(تـــراث)

● الحجة فى علل القراءات السبع (جـ ٢)	على النجدى ناصف
● نهاية الأرب (جـ ٢٢)	تحقيق : د. محمد جابر عبد العال
● نهاية الأرب (جـ ٢٣)	تحقيق : د. أحمد كمال زكى
● نهاية الأرب (جـ ٢٤)	تحقيق : د. حسنى نصار
● التعزيف بمصطلحات صبح الأعشى	محمد قنديل البقلى
● تفسير مقاتل بن سليمان (جـ ٢)	د. عبد الله شحاته
● نثر الدر (جـ ٣)	تحقيق : محمد على قرنى
● القياس لابن رشد	د. تشارلس بترورث ترجمة : د. أحمد هريدى
● المنهل الصافى (جـ ٢)	تحقيق : د. محمد أمين
● تنقيح المناظر لذوى الأبصار	تحقيق : مصطفى حجازى
● المقتطف من أزاهر الطرف	د. سيد حنفى حسين
● بدائع الزهور (٥ أجزاء ٦ مجلدات)	محمد مصطفى
● الخطط التوفيقية (جـ ٣)	إعداد مركز تحقيق التراث

on the element of surprise. Its models - in Egypt, at any rate - concentrate on the modernity of subject - matter and of event. It alters character traits or its relations with others to serve a given subject or action, but achieves nothing important in artistic techniques.

This causes the writer to ask: will science fiction turn into a kind of geometrical graphs and diagrams? Will its conception of modernity remain limited to displaying modern scientific achievements and to drawing a utopian picture of the man of the futrure ? In other words, will it go on couching its " modern "subject - matter in the same " old " language?.

Finally, we should like to point that many of the concepts put forward by our contributors are similar if not identical. We may safely deduce from this issue - and its predecessor - an integrated vision of the question of modernity on the theoretical and applied levels alike. We sincerely hope that the ideas and applications contained herein will contribute something to the theory of literature.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID.



The next essay in this group is **Sabri Hafiz's 'Modernity and Spatial Embodiment of Novelistic Vision'** with special reference to **Ibrahim Aslan's Malik Al Hazin (Sad Heron).**

In the theoretical section of his study, **S. Hafiz** touches on factors affecting the mechanics of reading and on non-textual elements governing the process of communication in general and forming part of the cipher of a literary work interacting as they do with other semiotic systems that have to be comprehended if the cipher of the work is to be cracked.

According to **Hafiz, Ibrahim Aslan's** novel is a positive contribution to the achievements of the novelistic sensibility of the sixties in Egypt. It retains, at the same time, his characteristics as a short story writer.

Sad Heron is an exacting work calling upon the reader to make a remarkable effort and to participate in the creation of its action. Reading, from this perspective, is a kind of writing far removed from easy ciphers. It draws instead on other-more complex-ciphers: hermeneutic, cultural and semantic. In the meantime, it seeks to break the bonds of the cipher of events and to get rid of the narrative element. It relies instead on the basic structural elements of the Egyptian folktale and the classical Arab anecdote. These are the absent texts in **Sad Heron**: others are **Kalila and Dimna** and the **Arabian Nights Entertainments.**

Sad Heron, Hafiz notes, resorts to the employment of a large number of narrative strategies in the abovementioned texts. It also shows textual interaction with other texts chief of which is the **Koran.** There are, besides, direct allusions to **Shakespeare** as well as quotations from **James Joyce** and **Lawrence Durrell.**

Characteristic of **Sad Heron** is an interest in visible forms of existence and in concrete facts. The control of events or of the very act af narration by a narrator is rejected outright. There is a clear recognition of man's estrangement from material objects with a solid existence of their own, as well as a rejection of romantic attitudes. The novel relies on a set of temporal and spatial dialectics interacting in such a way as to produce meaning. The temporal dialectics involve presence / absence, love / hate, beginning / end etc. the spatial, on the other hand, revolves round the dialectic of the open / and closed.

According to **Hafiz,** the characters of **Sad Heron** are an illustration of the death af the novelistic character, exemplified in a number af modern novels. These characters, generally speaking, are frustrated and beleaguered individuals. They can not get hold of time and some of them suffer from duality.

Thus **Hefiz** reveals aspects of modernity in **Aslan's** novel from within. It is a practical demonstration of the manifestations of modernity in this kind of literary discourse.

The last essay in this group, and in the whole issue, is **Medhat Al- Gayar's " The Problem of Modernity in Science Fiction."**

The writer starts by putting forward his concept of modernity: it is an awareness of the aesthetic needs of reality. It could be treated on two levels: the relative connected with a momentary reality; and the absolute summing up in a nutshell the elements and characteristics of a given literary genre, thus reflecting an ever - dynamic essence. Besides, there are the spiritual and aesthetic demands of a creative community and of a creative individual. Modernity is the product of a moment of condensed perception of the past and the present in such a way as to make prediction of the shapes of things to come possible. It stems from a new sensibility and from a different recognition of elements by means of which reality may be reformulated. Modernity, therefore, acquires a special meaning in every historical era: it matches the achivements of the age, as exemplified in a specifc literary genre, and is characterized throughout by experimentation, transcendence, the revival of a new awareness, the ability to predict the future or some human or social dilemma about to make itself felt.

Science fiction is a world - wide literary genre. The Arab world has a number of writers who specialized in it or are trying their hands at it, having comprhended some of the scientific and technological achievements of the present age. Despite its various tendencies, it is one of the devices by which the human mind has sought to understand the universe, to have a glimpse of its hitherto unknown corners and crannies and - finally - to enhance its awareness of itself and of its place in the world in an age that has made marvellous achievements in the field of science. Science fiction is based on expectation, probability and prediction. It is a scientific dream, one in which a writer conducts a dialogue with new objects or with a new kind of men envisaged in an ideal or utopian manner.

The aesthetic scheme of science fiction is largely based

Western works of literature resultig from modernistic attitudes. These were the products of developments in the humanities, the emergence of philosophical systems undermining traditional concepts of existence and of man and shaking the foundations of many a fixed belief. These cultural changes led to the emergence of new critical stances which came in time to affect Arab critical thought, already affected by a given reality. The critic and the writer alike had to face the same set of factors: an immense explosion of information: a quick tempo of life; a constant tension of the public and the personal and-finally-the search for forms of literature and thought capable of comprehending the complexities of the personal exprience not oblivious, however, of the need for communicability.

In the applied section of her study, the writer reveals elements of modrnity in two Egyptian novels: **Naguib Mahuz's Afrah al Kuba (Wedding Song** in the English version by **Olive E. Kenny** recently released from the American University in Cairo Press) and **Sarwat Abaza's Ahlam fil Zahira (Dreams at Noon).** The writer seeks to show how these elements of modernity are put in the service of the components of our civilization.

According to **F. al-Bahnasawi,** we have in **Wedding Song** many facets of the same reality, seen from the point of view of four main characters. Various techniques of the novel are employed: multiplicity of time sequences; blending of dialogue and inner monologue; ambiguous hints calling in question the destiny of the individual and that of a whole community at the same time. There is constant interplay of public and personal concerns, an unyielding tension of hope and of despair and-last but not least-an open ending amenable to many an interpretation.

In **Sarwat Abaza's Dreams at Noon** we find an omniscient narrator with the stream of narration mostly in the past tense, recalling the myth of **Isis** that serves as a fixed background to the totality of events through three generations. The novel deals with the social changes brought about by the Egyptian Revolution of 1952 and their impact on life in an Egyptian village.

In his treatment of this theme, **Abaza** seems to stick to a more or less static idea: namely, that evil-beleaguered everywhere by good on the personal and public levels alike-must eventually come to grief. Good is always capable of resurrection and rising out of evil, as the story of **Isis** will testify.

To underscore this concept, **Abaza** creates three parallel lines: first, he shows that the space evil occupies in life is after all narrow and limited in scope. **Second,** he shows the inner fragility of evil and its final collapse. Third, he dreams of a better future and of a better generation.

F. al-Bahnasawi concludes by discussing some elements of modernity in both novels, such as the reader will encounter in the form and content of a number of Western novels. She maintains, however, that both **Mahfouz** and **Abaza** have succeded in steering clear of the defects of the Western novel and have managed to combine elements of modernity and traditional elements of immortal literature.

From modernity in the Egyptian novel our next contributor, **Charles Vial** takes us to **'Modernity of Thought and Modernity of Writing in al-Hakim's Sijn al-Umr (The Prison of Life).'**

Of **al-Hakim's** numerous works, **Vial** chooses to deal with **The Prison of Life** being an autobiography proper. Not only does it reveal a large section of **al-Hakim's** life but it also shows a remarkable literary ingenuity and concentrates on the intellectual development of a writer to the exclusion, more or less, of other elements.

To **al-Hakim** modernity is not synonymous with rejection of the old merely because it is old or adoption of the new merely because it is new. The new cannot arise out of nothing: on the contrary, it has to be a natural evolution, an organic development, culminating in the maturity of certain elements, some environmental and hereditary and the others acquired but all on the same footing of importance in the service of one goal: authentic modernity.

Al-Hakim the writer has his own techniques: there are times when we are left with the impression that events are of no importance in themselves but only in so far as they are capable of genuine creativity. He would sometimes rely on the method of analogy to draw his characters with suggestive and amazing strokes. He knows how to put new life in conventional speech thus turning the traditional into the modern. By dint of his sense of humour, he would not hesitate to be light-hearted and frivolous where another writer is expected to be grave and solemn. Hence sarcasm and irony are central to **The Prison of Life.Al-Hakim** deals in this work with various subjects all picked up from the public or personal experience. They are treated ironically within the framework of an original device: corresponding with an imaginary French friend.

memory.The starting-point is a living oral text forming and evolving through collective celebrations. It is neither put to paper nor memorized but re-formulated every time it is presented. This changing text is more important than any written version: it relies on the experiences of the community and on the components of a common memory. The troupe serves as a go-between mediating between components of the collective memory and the individual memory undertaking to write the text. A new synthesis of these components is achieved: It is open to the experience of the present, re-producing the tradition through an intersection of the present and the past. A similar interplay occurs between the oral and the written, the audience and the actors (**Hakawatia**).

In adopting this concept of drama, the **Hakawati** troupe seeks to shun the starting-points of Greek and European drama and to lay down an Arab dramatic tradition of its own. It also rejects the reconciliatory attitude which tends to combine the tradition and the Western dramatic formula. It reproduces instead the celebratory discourse of the community, emanating from its life.

Roget Assaf defines the troupe's starting-point as narration rather than personification (or imitation through action). In other words, they tell a tale descriptive of actions and turn them into words keeping character, in the Aristotelian sense, far in the background.

Details are structured horizontally to include synchronous and lived events within the framework of life in a large community. There is also a historical and vertical level: the memories and traditions of the people, in temporal sequence, within the same community. Thus the troupe manages to give a picture of a daily tragedy at once simultaneous and in time. It also succeeds in dispensing with an important feature of Greek drama seeking as it does to give symbolic expression to a central authority and a central consciousness, as the very conventions of a fixed stage will testify.

The troupe resorts instead to normal meeting-places to present a text of its own deriving from casual, oral folkloric speech to replace the authority of the written text and push the voice of the people from the margin to the fore. Of capital importance in this new theatre is historical memory. i.e. memory formative of the present conception of conditions and things and their underlying assumptions. The **Hakawati** troupe, from this point of view, is a mediator through which a community will write its history and present the spectator with a living text seeking to connect the fragmented surface with the depths uniting elements of life and death.

The writer of the next essay, **Hoda Wassfi**, deals with **'The Modernity of Melodrama.'** She makes a number of general remarks on the meaning of the modernity of melodrama, a tendency that is still common in the Egyptian theatre. She traces its appearance in Western drama and its development, then embarks on a critical reading of two aspects, one theoretical and the other applied. The theoretical aspect covers three tendencies: (I) the theatrical (II) the ideological and (III) the sociological. The applied aspect, on the other hand,treats of the process of re-writing, of turning one code into another. A case in point is **Brecht's The Three Penny Opera** which determines the condition of writing in **Naguib Sorour's** operetta **King of Beggars.** In the theoretical section of her essay, **Hoda Wassfi** deals with the reliance, in the dramatic text of melodrama, on emotional exaggeration, on surprises and on divergencies. Ideolgically, a melodrama is based on binary oppositions: poor/rich, good/evil, etc... It usually ends with the triumph of good and of the oppressed. It has a cathartic function which is sympathy with good and hatred of evil.

From the sociological point of view melodrama imitates those religious and social criteria governing a given community. It does not, however, constitute a threat to social balance but relies on the existence of an evil character that will infringe the law but will be faced with the antagonism of everybody, while the victim will win the sympathy of all. Hence melodrama is a kind of catharsis, a folkloric purgation.

The writer enumerates innovations within the framework of melodrama on the Egyptian stage, especially in the work of **Naguib Sorour.** In the applied section of her essay, she concentrates on his **King of Beggars.** She concludes by summing up his-and other dramatists'-innovations: modification of plot, the rise of the problematic hero, social conflict, reliance on an open framework and the continued existence of binary oppositions.

The third group of essays in the present issue of **Fusul** deals with modernity in the novel. First, there is **Ferdaws Abdel Hamid al-Bahnasawi's 'Elements of Modernity in the Egyptian Novel.'**

The essay revolves on the question of why certain works of literature have become immortal while others have been connected with a certain era to the extent of losing their value when that era is over. On the theoretical level, **F. al-Bahnasawi** examines the main traits of

angle, **Stetkevych** makes a distinction between "modernity" and "newness." what is regarded as new in any art does not remain so after the impact of its first appearance has played itself out. Hence, in examinations of modernity, we should concentrate on the qualitative rather than the quantitative taking into consideration the existence of an organic relation between modernity and creation but not necessarily between newness and creation.

The choice of **Higazy's** poetry for a theme has been determined by the fact that a first reading of it led to a number of further readings thus causing the reader-writer to wonder why he felt so impelled to make such a number of repeated forays into the subject. He came to the conclusion that there was a close link between a modern poem and our consciousness of different situations in life. What happens when we read a modern poem is twofold: we comprehend ourselves and the poem at one and the same time. Through awareness of the cognitive existence of the poom we become aware of another empirical existence in which we take cognizance of the poem and of ourselves alike. This awareness is only made complete when the tentative time of the poem is identical with the time of reception such that all poetic components (language, form, content, subject, rhyme, accent, etc..) have an organic part to play.

Hiagazy started his poetic career at a time when modernity - as a conscious stand - was an implicit part of the psychological climate of social and cultural life in some countries of the Arab world, especially in Egypt. In his first collection of poems we have glimpses of a vision that was opposed to the romanticism of an earlier generation. The same goes for the language he employs: it combines -almost spontaneously- stylistic features modern in character and traditional features in a fusion that is hardly found in the poetry of any of his contemporaries. Through the purely lyrical, he manages to give expression to his sense of homeland and to the collective as reflected in the mirror of the individual self. As he moved in many directions, **Higazy** developed - with time - a profounder and quieter lyricism. The concept of simplicity and transparence stands in opposition to that of complexity and obscurity in the language of poetry in general, and of modern poetry in particular. This can be seen most clearly in the poetry of **Higazy:** it is paradoxical in that the language, simple as it is, gives expression to an experience that is anything but simple. **Higazy's** language, nay his very poetic character, is notable for its picturesque orientation. He makes the reader hear and see and puts the subject in relief so much so that his scenes remain cohesive, independent, with no distracting intervention on the part of the poet. His personal emotions are part of the objectivity he seeks and is the hallmark of his work.

Our studies of modernity in poetry end with **Abdullah Mohamed al-Ghozamy's "How to Appreciate a Modern Poem** . "It puts us face to face with a single poetic text, in this case **Salah Abdel Sabour 's 'Al Khuruj' (Exodus)** .

At first the writer defines his starting-points in viewing a literary work in general and poetry in particular . He dwells on elements of language, the use of myth as a metaphorical expression of a poet's intention,imagery and rhythm. Having discussed the function of each in a poetic text, thus providing it with a frame of reference and a method of reading among other methods,he sets out to examine **Abdel Sabour's 'Exodus'**in an attempt to go beyond its surface. Right from the beginning he shows the historical paradox on which the poem is based, referring as it does to the emigration of the Prophet **Mohamed** from Mecca to Medina. He pursues the role of this paradox in the movement of the poem throughout, drawing attention to its modern rhetoric, one of language, imagery and music alike.

According to the writer, the right approach to a poetic text is one that would make a poem open like a flower before the eyes of the reader and reveal its secrets to him. As **I.A. Richards** has pointed out, a poem is an experience of high quality. If it fails to reveal itself to a well-equipped reader, then it is a failure.

As this group of studies of modernity in poetry draws to an end, we come across two original essays on modernity in drama, one by **Khalda Said** and the other by **Hoda Wassfi.**

Within the framework of modernity in the field of drama,**K.Said** speaks of the Lebanese **Hakawati** troupe and its search for an identity. It staged a play on the Palestnian and Lebanese Diaspora as **Ayyam al-Kheyam (Days in Refugee Camps)** in August 1983. Supervising the troupe is a Lebanese dramatist,**Roget Assaf. K.Said** highlights the historical and cultural significance of this kind of dramatic composition calling as it does for a reconsideration of the very dramatic phenomenon and constituting a search for a living form capapble of combining creator, subject and receptor.

The text of **Days in the Refugee Camps** is based on daily practices of the troupe. Its frame of reference is the oral tradition and the ritual suggestions of the collective

re-creation. It is -consequently- a direct message implied in the utterance of the preacher-reformer-poet. Although the message may contain fixed functions, pointing to the dreams of progress, freedom and justice, it also contains complex cognitive levels in which a poet's consciousness reformulates its relation to itself and to the external world, just as he will reformulate the relation of the world to language and the relation of language to consciousness every time a poem is writtten or read.

An obvious corollary to this is an exclusion of the criteria of "emotional sincerity" on the part of the poet as well as of "empathy" on the part of the reader. Simple one-dimensional signification is replaced by multiplicity and complexity. A reader, in turn, is not a mere consumer; but an effectual consciousness participating in the production of meaning. A modern poem is therefore linguistically effective. It has its own autonomy and independence with the result that poetry, and art in general, will be always free of bonds, always in a state of rebellion.

Next there is **Edward al-Kharrat's "A Reading in the Features of Modernity in the Work of Two Poets of the Seventies"**. In its narrower scope, it takes us on a journey with two Egyptian poets who made their mark, as moderns, in the decade of the seventies of our present century.

Al-Kharrat starts by an examination of the term "modernity". Though ahistorical, it still -in his view- pertains to history and infringes on it in an attempt to make a breakthrough into the future. Modernity always takes the side of the rebellious, the restive and the marginal. It seeks to create a scale of values incapable by its very nature of realization and always transcending the limits of the possible.

Aspects of modernity made themselves clear in Egyptian poetry of the seventies as in the work of **Mohamed Afifi Mattar**, the group of poets known as "**idaa 77**" (**Illumination'77**, the date of first appearance), and the group of **Aswat (Voices)**. **Al-Kharrat's** is a reading in the work of two poets both belonging to the first group: **Hilmy Salem,** author of **The Mediterranean** and **Majid Youssef** who writes poems in colloquial Arabic, in the language of the Egyptian people as the writer calls it.

A salient feature of the structure of **Hilmy Salem's** poems that **al-Kharrat** notes is the existence side by side of two elements: the erotic and the social. This duality is characteristic of the poetic experience of most of the poems of **The Mediterranean** though the poet does not succeed in effecting their fusion.

Al Kharrat also notes a conspicuous absence of the metaphorical sense in the poetry of **Hilmy Salem.** He refers to his use of modernistic methods of metaphorical expression such as figures, dates and philosophical terminology even though they may be devoid of poetic significance and do not always contribute to the creation of the poetic experience or add up to its plastic elements.

In his discussion of **Hilmy Salem's** language, **al-Kharrat** notes that it transcends conventional idiom to achieve what we may call language-as-action. This is not a mere poetic action; it is a social action as well showing the same duality which we found characterisitic of his poetic experience.

As for the poetic diction of **Hilmy Salem,** the writer notes that it combines classical Arabic and colloquial Egyptian. It breaks the relationship between the signified and the signifier with the result that his language is pointed, sharp and cutting. Maybe it is care for such qualities that impels the poet to use philosophical and geometrical terminology to create intense metaphorical paradoxes. He also falls prey to what **al-Kharrat** calls the seduction of the Arabesque: by this he means ornamentation, decoration, miniaturing, singing the language, surrendering to the charm of rhyme and repetitive music even though these may not make for poetic value.

As for the poetic cipher of **Majid Youssef,** it derives from classical and colloquial Arabic alike. **Al-Kharrat** notes an absence of that particularity which is the hallmark of a distinctive experience.

The poetic diction of **Majid Youssef** depends on the organic and the physical just as much as it depends on the geometrical and the intellectual. His early works showed these as opposite poles but his later poems hint at a fuller fusion of them in a special kind of dialectic, combining as it does the physical character of the world and the intellectual character of the art of poetry. Other characteristics of **Majid Youssef's** verse are the historical sense, a deep sense of sin in the heart of the world and a longing for truth and justice. His main concern is with transcending the self towards a composite beloved-homeland-earth-world.

From this treatment of two poets of the seventies, **J. Stetkevych** takes us on a journey with **"Modernity in the Poetry of Ahmed Abdel Mutti Higazy:**

In his reading of **Higazy's** poetry from a modernist

tion by **Shir,** the magazine for poetry starting late in 1956? The difference of views here - as elsewhere - is due to the different concepts of modernity on the part of poets and critics. This if anything stresses the need to study movements of innovation in association with each other and as paving the way for later developments.

Altoma then moves on to examine the attitudes of contemporary poets to modernity, their attitude to their native tradition and to the world tradition. He dwells on their attitude - within the framework of modernity - to the function of poetry and how it radically developed from stress on a social role to stress on creation emanating from a poet's personal vision of life and shows how suggestion came to replace explicit statement. Poets came to emphasize the corruption and disorder of the world and looked forward to a better future, even though they may hold different ideological views and may understand the concept of 'commitment' or 'engagement' differently.

Having noted the attitudes of Arab poets to modernity, we move with **Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi** - the second of our contributors - to **'Obscurity in Poetry'** as a common phenomenon in modern poetry.

Al-Tarabulsi's starting-point is that poetry tends by its very nature to be obscure; that obscurity is essential to it and not a mere accident or an auxiliary to it. The only proviso, however, is that this obscurity should be positive rather than negative, the more so since poetry has veered away from reportage or chronicling events and its language came to be far removed from a mere rendering of meanings, ideas, facts and news.

The writer embarks on an analysis of various 'kinds' or 'aspects' of obscurity in poetry in an attempt to separate the positive from the negative, the constructive from the destructive. Obscurity may be due to various reasons: wilful obfuscation or the wish to mislead; the wish to sound modern and up-to-date and the failure to achieve a just balance of the claims of poetry on a poet and the claims of a poet on poetry; so that a poet may overdo his job with the result that his world will be closed to any non-poetic experience outside it. A third kind of obscurity is due to defects in the equipment of the writer; to intrusion upon it in the absence of any real understanding of its nature. These are all non-poetic kinds of obscurity in the sense that in them the obscurity is immanent rather than accidental; it cannot be dissipated however hard we may try to crack the cipher of the text at different times and places. A fourth kind of obscurity is due to poetic intensity or density of the poetic charge, making it open to different interpretations and testifying to its richness. The obscurity, in this case, is latent in the signified rather than in the signifier. It refers the reader to an obscure significance, uncrystallized and not amenable to revelation at first sight. Hence a poet has to deal with it tactfully retaining - at the same time - as much of its particularity as he can.

From this general aspect of modern poetry, **Jabir Assfour's "The Meaning of Modernity in Contemporary Poetry"** takes us to a wide area of contemporary Arabic poetry. At the opening of his essay he makes it clear that the term modernity is both ancient and new. In the tradition of classical Arabic poetry it used to refer to the battle of the ancients and the moderns. At the present time it refers to a renewed conflict between poets - "ancient" and "modern" in orientation - on the validity of the radical changes that have come over the contemporary Arabic poem, and still do so. In either case, there is an awareness of a changing reality and of a dialogue with another tradition, reproduced in the service of this awareness.

Assfour distinguishes betweent the "modernity" of the Arabic poem and that of its European counterpart on the basis of the fact that the former conducts a dialogue with its origins in the tradition, its specific historical reality and its relationships with European modernity. Arab modernity could not possibly be a replica of the European version. Modernity, according to **Assfour,** is a substitute term for other qualities of Arabic poetry such as contemporaneity and newness. Contemporaneity stands for mere attachment to a specific age but not necessarily to its **zeitgeist.** Newness, on the other hand, does not necessarily mean a radical change of direction and does not conceptually embody a vision of the world. It may contain an element of imitation and repetition. From the point of view of **Assfour's** essay, modernity is a continual transcendence, a radical attitude in which the modernity of poetry goes hand in hand with the modernity of other forms of literature and social consciousness in a state of constant interplay. Modernity is in the first place an action, a choice and of necessity a new scale of values.

Hence Arab modernity is not a revolt against "progress", "evolution", "science" and "the machine". It dreams of these things and preaches their importance just as it calls for the free play of the intellect rather than mere imitation of the past. It is a modernity that still believes in the sanctity of the word and in the poet as a potential **vates,** with the important reservation that the message conveyed is in a constant state of becoming and

THIS ISSUE

ABSTRACT

The themes of the present issue of **Fusul** take up where our previous issue left off. Both, however, are concerned with the question of modernity. Contributions to our previous issue were mostly theoretical in character, except in essays dealing with modernity of language. The present issue, on the other hand, sets out to penetrate into various manifestations of modernity: in poetry, drama and fiction. From the point of view of application this issue develops the theoretical starting-points presented by the one preceding it.

Despite the fact that our present contributors are mainly concerned with examining texts of various literary genres, they have attempted to restate briefly their theoretical stands before proceeding to their examination of specific texts. It would be hard, though, to claim that their treatment of texts was merely a way of verifying their theoretical stands or merely a statement of fact by way of illustration. In going deep into texts they have chosen, they were mostly tentative. Some of our contributors have cast their nets wide enough to cover a number of texts by different authors; others have chosen to concentrate on one text. Whether a number of texts are treated, or whether the focus is on one text only, we had one practical aim in view: to give expression to concrete texts. The studies included in this issue of **Fusul** have attempted to avoid a common methodological pitfall: namely, the treatment of a literary text as if it were a witness rather than an observed phenomenon.

The general order of studies presented here has been determined by the three major genres (viz. poetry, drama and fiction) in an attempt to examine some manifestations of modernity in each. The order of presentation is also graded from the general to the particular. The theme of the issue falls therefore under three headings: (I) poetry (II) drama and (III) fiction.

The first group of studies opens with **Saleh J. Altoma's 'The Contemporary Arab Poet and his Theoretical Concept of Modernity'.** The writer questions the confused image of modernity we still have, well over a century after its appearance in the West and in Latin America; nay after moving into a new era, post-modernism, in the fifties or even, to some critics, further back in the thirties. Could this confusion be due to the very nature of modernity; to confused historical conditions in this-our part-of the world; to different starting points; or -a last possibility- to our keenness to evaluate our national literature by criteria deriving from other world literatures? **Altoma** maintains that these, and other, factors have made for a confused image of modernity and for contradictory attitudes to it.

Altoma goes back to European modernity - conceptually as well as historically - to point out that it started - according to many critics - in the late nineteenth century or in the early twentieth century. It was essentially a three-dimensional dialectic protest: to the tradition; to rationalistic and utilitarian bourgeois culture based on the idea of progress; and to itself as a tradition, or a form of domination and hegemony. Modernity (or rather, Modernism) was a revolution looking forward to the creation of new values and new methods of expression. Its dilemma, however, was that it had to be in a state of constant struggle without ever achieving a complete victory. In fact, it had to struggle in order not to triumph and become a new institution in turn.

Modernity in Arabic literature, on the other hand, goes back to the beginning of the present century. The decisive turning - point, however, is controversial: was it the attempts of emigrant poets **(Mahjar)** in the United States and in Latin America; the movement of free verse in Baghdad in the year 1948; or the movement set in mo-

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

MODERNITY

IN ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE

Part 2

○ Vol. IV ○ No. 4 ○ July – August – September 1984





